

Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций

«Фильм позволяет вам стать частью действия. Вы видите то, что творится в глазах героя, и невольно с ним отождествляетесь. Ощущение идентичности переживания зрителя с переживанием персонажа, на мой взгляд, является одним из главных достоинств кино».

Патрик Уилсон, актер

I

Философский подход к проблеме формирования идентичности в современной научной литературе, прежде всего, связан с анализом роли воображения и влиянием различного рода факторов (социальных, культурных, исторических) на складывание у человека личностной идентификации. Смысл деятельности воображения при этом видится в разнообразии создаваемых им образов идентичности. Чем более свободен в выборе направляющих форм для подражания индивид, воображающий, тем шире палитра его идентификаций.

Для того чтобы предметно рассуждать о плюралистической трактовке различных форм идентификации в данной работе, нам кажется достаточным обратиться только к одному из возможных факторов влияния на личностную идентификацию индивида, а именно к кинематографу. Кино как форма выражения и передачи в образах экзистенциального переживания, на наш взгляд, дает возможность проанализировать этапы, через которые проходит идентификация личности. Речь идет как об идентификации актера, исполняющего роль, так и о складывании идентичности зрителя. Отзываясь об одном из западных блокбастеров, российская пресса заявила: «это фильм, в который можно влюбиться».

Думается, что подобное определение не только не случайно, но и симптоматично. Оно подчеркивает элемент переживания, которое, безусловно, опосредует каждую форму идентификации, в глубине своей связанную с эмоциональной реакцией. Конечно же, речь идет не только об изменении отношения к окружающему миру, но и о пересмотре принципов самовосприятия. Функцию ломки стереотипов, в частности, берут на себя голливудские картины, которые нацелены на систематическое взращивание особого типа ментальности через влияние на сферу зрительской эмоциональности.

Данное определение кино выглядит двусмысленно. В какой-то мере в нем присутствует элемент негатива, поскольку любое влияние задействует властные механизмы и чревато утратой индивидом свободы выбора и независимости формирования черт его индивидуальности. Однако мы бы не стали спешить оценивать продукцию, идущую последние годы в нашем кинопрокате, чисто отрицательно.

Специфика кинофильма, с какой бы целью он не снимался, всегда состояла в том, чтобы заставить зрителя переживать. Фильм, который не вызывает переживаний, не может считаться удавшимся. Ссылка на эту дефиницию киноискусства, безусловно, демонстративна, но она оставляет открытым вопрос о механизмах, посредством которых внимание зрителей привлекается разного рода кинопродукцией. Стараясь ответить на него, мы тут же сталкиваемся с другой проблемой, касающейся уже целей, в которых киноиндустрия, привлекает к себе внимание*. Согласно общему мнению, продукция кино должна отвечать и, в большинстве своем, отвечает запросам, связанным с удовлетворением сферы желания и, прежде всего, с развлечением. Отсюда мнение о поверхностности и даже примитивности, к примеру, голливудской киноиндустрии. Но, если разобраться, то реально функциональное приложение индустрии кино и связанных с ней различных направлений в шоу-бизнесе, давно уже вышло за рамки простого удовлетворения потребности в развлечениях. С открытием бессознательного и популяризацией достижений

* Следует отметить, что мы собираемся говорить не об элитарном кино в полном смысле слова. К кинопродукции особого рода можно причислить такие направления как «арт-хаус» («другое кино») или культовое кино Р. Д. Робба, Педро Альмадовара, Микеланджело Антониони, Ларса фон Триера, Фрэнсиса Форда Копполы, Стэнли Кубрика, Пола Томаса Андерсона и других не менее известных режиссеров. Сейчас для нас более важным является не выделять специфику разного рода кинопродукции, рассчитанной на особую, элитную, аудиторию, а вскрыть законы ее тематизации и, соответственно, специфику производимой в ее рамках идентификации

психоанализа на первый план выходит феномен идентичности, а, следовательно, жанр кино не может обойти стороной проблему его репрезентации.

Основной, на наш взгляд, проблемой, с которой сталкивается личность при попытке осознать и позиционировать свою самость, является проблема любовных отношений. Причем, речь идет как об отношениях внешнего характера — любовь к другому человеку, так и о внутреннем, специфицирующем отношении индивида к самому себе. Данной статьей мы попытаемся внести некоторую ясность, как минимум, определив, в каких границах эта проблема существует, а также соотнеся ее решение с целым спектром других вопросов, отсюда вытекающих. Весьма актуальны, в частности, вопросы, возникающие в связи с поисками индивидуального «Я» и его самотождественности. Данное заключение следует, прежде всего, из возросшей популярности аналитических исследований, а также различных форм анализа структуры личности, техник психодрамы и теорий интерактивности. Со своей стороны, философия ничуть не отстает от психологии или психиатрии; можно даже сказать, что, используя их наработки, она опережает все эти дисциплины. Что же касается индустрии кино, то ее возможности с точки зрения реализации различных моделей идентичности, а также экспериментов по ее проектированию, представляются просто неограниченными. Загадка столь обширных ресурсов кроется все в той же особой «обольстительности» кинопродукции. Разгадку же ее, на наш взгляд, составляет первичная ссылка на любовное переживание, с которым связывается каждый по-настоящему великий киношедевр. Далее нам будет интересно поразмышлять, что кроется за этим самым ранним в истории кино альянсом, который не перестает привлекать к нему широкую зрительскую аудиторию; но, что более важно, мы хотели бы рассмотреть, к чему обязывает зрителя любовь к кино как к разновидности виртуальной реальности.

С темой любви, как известно, ассоциируются самые разные события в жизни и характер поведения индивида. Как наиболее сильное и специфическое переживание, любовь является достаточно сложным духовно-физическим образованием, способным совмещать в себе в разной пропорции, при тех или иных обстоятельствах, целый спектр человеческих переживаний. Самым же близким, с точки зрения любви, переживанием индивида оказывается переживание идентичности. С любви к себе оно начинается, далее выливаясь в любовь к другим субъектам, претерпевая по ходу индивидуации целый ряд отклонений и сублимаций,

переносов, смещений и, в конечном счете, к себе же, но уже как к Другому, возвращаясь.

Образы любви, фактически, очень тесно связаны с образами идентичности. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к теории психоанализа и, в частности, к работам Зигмунда Фрейда*. Репрезентация же образов любовных отношений в кино преследует совершенно особые цели. Как говорилось выше, лучшей похвалой фильму является признание за ним способности соблазнять зрителя, влюблять его в себя. Несмотря на то, что такая оценка правомерна в отношении далеко не всех киножанров, она в любом случае симптоматична. Симптомом же, на который указывает наличие особого рода эмоционального отношения, вызываемого средствами кино, выступают скрытые в нем цели идентификации. Как выразилась одна из участниц весьма популярного в 2000-ные годы кинопроекта: «there was incredible passion behind this move»**. Слово «страсть» в этом замечании, на наш взгляд, является ключевым.

Секрет успеха кинематографа с момента его возникновения объяснялся именно способностью пробуждать страсти, воздействовать на эмоции, вовлекать и увлекать, подобно тому, как воздействует на сознание человека любое проявление архетипического или демонического. «Секс и эрос, гнев и ярость, жажда власти — вот примеры демонического»*** — писал в своей одноименной книге Ролло Мэй. Стоит лишь вскользь ознакомиться с сюжетами мирового кинематографа, чтобы убедиться, что перечисленные состояния составляют львиную долю его тематики. Как и предрекал Ролло Мэй, на чье мнение мы в данном случае можем сослаться, демонической может стать любая естественная функция, обладающая способностью целиком подчинять себе личность. Кино всегда стремилось оперировать демоническим, визуализировать его функции в целях культивирования человеческой индивидуальности. Следствием подобного воздействия, как правило, становилась узурпация власти над способами выражения переживаний индивида, вплоть до моделирования процесса индивидуации, напротив, его обезличивающего. Стремясь, как и любое живое существо, к

* См., напр., Фрейд З. Замечания о «любви и перенесении» // Фрейд З. Методика и техника психоанализа. СПб., 1997. С. 173–188; Фрейд З. Теория либидо и нарциссизм // Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. СПб., 1999. С. 207–228; Фрейд З. Об унижении любовной жизни // Фрейд З. Психоанализ и теория сексуальности. СПб., 1998. С. 178–190.

** «за этим фильмом стояла невероятная страсть» (Кейт Бланшетт о съемках кинотрилогии «Властелин Колец», режиссера Питера Джексона).

*** Мэй Р. Любовь и воля. Киев, 1997. С. 127.

самоутверждению, умножению и увековечению, наш современник обречен был следовать по этому, самому доступному для него, пути, тем более что путь самотождественности, который открывает искусство кино, несомненно, самый многообещающий. Отсюда неизбежность влияния, оказываемого на каждого индивида кинопродукцией, которую он потребляет.

Для того, чтобы достичь положительных результатов, рассуждая о виртуальных возможностях идентификации, на наш взгляд, следовало бы, сначала разграничить цели создателей и потребителей кинопродукции. На данном этапе мы не будем спешить, и определять эти цели окончательно. Для нас более важно, что, как бы они не различались, с этими целями, в сущности, всегда связывался вопрос о механизмах индивидуации и, производный от него, вопрос о характере человеческой индивидуальности. Характер идентификации личности в наше время формируется под влиянием все более нарастающей *гендерной* спецификации. Данная тенденция получает отражение в целом ряде киносюжетов. Проблема, которую ставит перед индивидами наше время, состоит уже не просто в разведении разных значений термина «Я», как чего-то отличного от субъекта идентификации или же индивида, обладающего некой самотождественностью*, но — в виртуальном размещении носителя Самости.

Сказанное может означать как констатацию самого факта смещения акцентов в порядке гендерной идентификации, так и расширение и, по сути, символизацию генитальных признаков, связываемых уже не столько с реальными отношениями, сколько с отношениями воображаемыми. Судя по определениям, даваемым этому термину в научной литературе, *виртуальная реальность* рассматривается как специфическая иммерсивная компьютерная технология. Как феномен киберкультуры, виртуальная реальность тесно связана с понятием *идеального типа идентификации*, который мы определили как *киноидентичность*. Смысловой связкой обоих терминов выступает наличие технически спроектированного пространства переживания, в котором в идеале должен осуществляться контроль над преодолением культурной пропасти между формально единой реальностью (предлагаемой нашими концептуальными ожиданиями) и

* Это различие наиболее рельефно произвел еще Жак Лакан в своих «Семинарах», замечавший под рубриками: «Я (je) — это не то же, что [мое собственное] Я (moi), субъект — не то же, что индивид». (Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954 / 1955). М., 1999. С. 7).

неупорядоченным разнообразием реальных личных переживаний. Для не искусственного Читателя слова «виртуальный» и «реальный», соединенные вместе, могут восприниматься как оксюморон. Однако в рамках технологий, с которыми оперирует кинопродукция, виртуальный — это в полном смысле реальный, эквивалент переживания, означающий единство действия и результата, творящего и сотворенного.

Данное определение, близкое дефиниции Майкла Хейма, указывает на онтологический сдвиг, к которому приводит развитие компьютерных технологий. Сдвиг переживания, о котором здесь идет речь, означает смену культурного контекста, а также вытекающие из нее изменения в ориентации восприятия, в свою очередь, обусловленные изменениями в структуре мышления и сознания идентичности. Эффект «иммерсии», получаемый в результате всех этих процессов, можно определить как *чувственное погружение в мир виртуальности*. Обозначая сначала способ «чувственного протезирования», симуляцию данных экзистенциального переживания с помощью техники, позднее иммерсия стала рассматриваться как способ чувственного прогнозирования, который имеет место не только в визуальном пространстве кино, но и в индивидуальных восприятиях разных «самостей», которые индивид проецирует как манифестации переживания в экранные образы киноидентичности.

Система культуры давно уже определила в себе место виртуальной реальности. Это место само по себе эротично, поскольку, предаваясь виртуальным переживаниям, индивид погружается в мир чистых идеальных форм, которые воображаются в соответствии с изменениями в чувственных образах его восприятия. Эрос, таким образом, включенный в процесс кинематографии, оказывается связующим звеном, «исчезающим медиатором», способным объединить сюжетные модели и личные ожидания, как зрительской аудитории, так и съемочной команды*. Эротика, заметим, отмечает не только сам виртуальный мир в кино, но и предпосылки и механизмы его зарождения. Феномен виртуальной реальности осознается через противопоставление эффекта слияния идентичностей, с одной стороны, и субъектно-объектной разорванности индивида — с другой. Сопереживание, основанное на иммерсии,

* Смысл виртуализации при этом нельзя сводить к чистой идее материального выхолащивания. Дело в том, что сама телесность, равно как и чувственность индивида, виртуализируется. Органы чувств, получившие виртуальный импульс, передают его ментальной организации, которая, в свою очередь, перестраивается, меняя как способ мышления, так и специфику, к примеру, сексуального взаимодействия.

делает для индивида достижимым опыт трансгрессии, обуславливая конституирование новой самотождественности.

События, которые вызывают переживание идентичности, обладают достаточной суверенностью. Жиль Делез, рассуждая о сходных механизмах, действующих в рамках дискурса, установил двойную казуальность событий, причем эффекты переживания этих событий не принадлежат ни виртуальности, ни действительности. Они разворачиваются на границе, которая занимает ровно столько поверхности, сколько занимает мигрирующий между двумя мирами «исчезающий медиатор» Питера Гринуэя. Обладая, в свою очередь, высоким уровнем интерактивности, кинофильм с его виртуальными героями выступает «...в роли двойника, но не повседневной реальности, а реальности совершенно иной, опасной и типической»*. Сюжет каждого фильма полностью овладевает вниманием зрителя, окружает его со всех сторон, заставляя становиться каждым из героев одновременно, лишая комментаторского дискурса и надолго погружая в атмосферу, которая заполняет все пространство переживаний, не оставляя свободного места и свободной минуты ни в уме, ни в чувствах. Это значит, что между жизнью и кино больше не существует явного разрыва и нарушения связей; внутри художественного действия разворачивается эффект «перетекания реальностей».

Ссылка на идеи Ницше здесь будет даже более уместной, чем апелляция к концепциям Арто или Гринуэя. Двойная тенденция, маркирующая наличие аполлонического и дионисийского элементов в кино, существовала в нем с самого начала и никогда не переставала быть актуальной. С одной стороны, фактурность, стереоскопический эффект и пространственная раскрепощенность всегда способствовали развязыванию в сознании зрителей реальных конфликтов, высвобождая силу влечения и реализуя сексуальные возможности, заключенные в самости индивидов, в основе своей бессознательной, а значит, склонной потворствовать манифестациям демонического. С другой стороны, каждый фильм строится в соответствии с рядом аполлонических целей, стремясь не только провоцировать несанкционированный выход переживаний, но и заранее предуготовлять форму, виртуальную и визуальную модель, в которую возбуждаемые им страсти могут вылиться.

В основном, родство виртуальной реальности и кино сводится к так называемому эффекту «погружения». С. Добротворский писал: «...при кинопросмотре основополагающей процедурой восприятия становится

* Арто А. Театр и его Двойник // Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 48-77.

знакомое каждому кинозрителю чувство “втягивания”, постепенного “растворения” в изображении...»*. Однако этот эффект достигается не только за счет технических средств — спецэффектов (анимация и других), размера экрана (Widescreen format), качества изображения (цифровое), цветовой доминанты восприятия (Pal, NTSC), стерео звучания с объемом Dolby Digital 6.1, Dolby Surround 5.1 или звука в формате Dts. Захват внимания зрителя осуществляется путем вовлечения виртуальной ситуации в его реальное переживание, что способствует личной переоценке происходящего. Сквозь взрываемый таким образом эмотивный пласт сознания проходит целый ряд «самостей» индивида. Каждая «самость» репрезентирует символическую форму желания, которая, будучи переживаемой, в свою очередь, наделяется жизненным содержанием. Как следствие, возникает эффект сопереживания, позволяющий зрителю перестать быть наблюдателем плоского экрана, на котором происходят события, и оказаться самому в самом центре жизни, полностью воссозданной в его воображении. Фактически, «погружение» индивида в содержание кинофильма приводит к тем же результатам, что достигаются, в частности, в компьютерных играх, также основанных на методике «погружения». Только компьютер подразумевает перевод тела и сознания человека в виртуальную реальность (отсюда феномен интерфейса), а кинофильм, напротив, требует, чтобы смотрящий перевел события, которые в нем происходят, в плоскость своей чувственности (таков принцип переживания).

Особенно продуктивна способность воображения на уровне сюжета, когда демонстрация кино и эмоции, возникающие при погружении в его виртуальную реальность, взаимодействуют. Строясь на «сложении» в восприятии зрителя нескольких реальностей, которое осмысливается как его отдельная тема, индустрия кино в альянсе с феноменом виртуальной реальности порождает новое направление, связанное с визуализацией компьютерных эффектов. Как пример фильма, сюжет которого показывает действие компьютерной игры, совмещающей несколько «вложенных» реальностей, можно привести «Экзистенцию» («eXistenZ», 2000) Дэвида Кроненберга. Создатели фильма подмечают и гиперболизируют некоторые характерные особенности спроектированной ими виртуальной реальности: постоянные «погружения» размывают границу между разными ее уровнями, уничтожают экзистенциальную укорененность участвующих в игре индивидов. Апофеозом этих многочисленных сломов в структуре

* Добротворский С. Восприятие стандарта // Искусство кино. 1994. № 2. С. 77.

переживания становится переименование в финале фильма игры — в «transZendenZ». Смысл в том, что начинавшаяся еще в рамках, пусть виртуальной, но все-таки реальности, в которой можно экзистировать, картина, в итоге, выводит сознание индивида на тот уровень, где его существу как чему-то человеческому просто не за что зацепиться; пространство игры, в котором оказываются герои фильма, становится в полном смысле трансцендентным. Даже любовь в игре оказывается лишь «механической попыткой, нужной для того, чтобы усилить эмоциональное напряжение» на последующих уровнях «eXistenZ».

Сюжет картины Кроненберга развивается по законам окказиональной логики компьютерных разработок, где все рифмуется со всем, из всего и во всех можно стрелять, ничто не ограничивает стремление индивида к разрушению. Деление героев на «своих» и «чужих» в картине также относительно и в каждый момент игры рискует измениться. Сигналом к переходу, парадоксальным образом, становится реплика главного героя «Экзистенции» (которого играет Джуд Лоу), манифестирующая «борьбу за реальность»: «Смерть демонам этого мира — компьютерным играм и их создателям!». Существенно, что характерная для виртуальной реальности интерактивность оборачивается здесь ограниченной вариативностью; отношения героев складываются в пределах жесткой схемы развития событий в игре, которая с самого начала предписана. Игра «зависает», если участники не произносят нужной фразы. Чтобы продолжить игру, им нужны «новые личности», «характеры», которые в них также «загружаются». С другой стороны, игра, как и полное погружение в виртуальную реальность, не имеет цели вне самого игрового процесса. «В чем цель игры?» — задает резонный вопрос своей партнерше герой Лоу. И получает ответ, который дается уже за рамками «Экзистенции»: «Нужно играть, чтобы узнать, зачем ты играешь». Как следствие, реальность «Экзистенции» выглядит куда более живой и привлекательной. Нажав на «паузу», герой Джуда Лоу с ужасом констатирует, каким неинтересным кажется ему реальный мир, в котором, в отличие от игры, ничего не происходит. Свежесть ощущений, неведение по поводу того, что будет дальше, в сущности, имитируют реальную жизнь, к тому же давая возможность испытать в рамках игры то, за что на самом деле придется расплачиваться. Отсюда наличие в фильме всевозможных «смысловых петель» и «возвратов в сюжете», равно как и пренебрежение линейной повествовательностью.

Эффект «погружения», показанный в фильме «Экзистенция», настолько полон, что амплитуда ощущений зрителей в реальной жизни

становится неудовлетворительной. Спецэффекты же, идущие на экране как компенсация «реальности», становясь самоценными, еще более запутывают самовосприятие смотрящего, создавая не просто иллюзию того, чего нет на самом деле, или таким образом, как это не снять обычной кинокамерой, а претендуя на изображение ряда событий, наделенных статусом исторических. Движение и мимика актеров оцифровываются, представление их на экране основывается на тщательном анализе игры светотени, целей фокусировки внимания зрителя, а также визуальном искажении анатомии человека и возможностей ее моделирования. Киномир, казалось бы, выдуманный, таким образом, с самого начала не просто воспроизводит действительность без оглядки на ограничения возможностей фотографии. Как писал Питер Гринуэй, кино объединяется тем, что постоянно будит воспоминания о том, как выглядит действительность. Фантазия же в кино, будучи поддерживаемой активным переживанием зрителей, делает его не только миметичным, то есть исходящим из фотографического воспроизведения, но и креативным в плане реализации экзистенциальной.

II

Ставя в этой связи следующий вопрос: «что значит быть тем, кто ты есть, и пытаться стать другим?»*, мы, как и в свое время Рената Салецл, не можем найти ответ, который сегодня удовлетворял бы не только требованиям самоидентификации, но и наиболее актуальным, на наш взгляд, запросам рефлексии над основаниями гендерных метаморфоз, происходящих в рамках виртуальной реальности. Анализ социальных форм идентификации требует не просто прояснить то, как именно половые различия вписываются в контекст киноискусства или раскрытых в нем отношений любви, когда мужчины и женщины, удовлетворяя желание быть с чем-то идентифицированным. Даже внутри самой сферы киноиндустрии присутствие этого желания зафиксировано в особых формах рефлексии**.

* Салецл Р. (Из) вращения любви и ненависти. М., 1999. С. 177.

** В частности, в кинофильме «Сестричка Бетти» сюжетная линия выстраивается так, что зритель практически пропускает через свое самочувствие опыт молодой девушки, влюбившейся в героя сериала и полностью отождествившей себя с его партнершей. Как следствие этого смещения в идентификациях, перед нами предстает новый персонаж — с виду все та же женщина, но по сути уже другая особа, полностью погрузившаяся в воображаемый мир сериала и с определенного момента живущая только по его законам. Сказанное, однако, не означает, что героиня испытывает «ненастоящие» чувства; напротив, она впервые начинает ощущать себя действительно живой, когда встречает на вечеринке

Осмысление увиденного в кино, в свою очередь, включает момент идентификации с воспринятым; на языке философии, как мы уже говорили, так манифестируется эффект соучастия или сопереживания, который позволяет не только в наибольшей мере постичь смысл кинофильма, но и осуществить переоценку собственной самости, а также ревизию связанных с ней и характерных для индивида поступков и действий, и в самом широком смысле — системы мировоззрения.

Что же в пределе дает визуальным эффектам такую власть над самовосприятием? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, мы хотели бы обратиться к основным посылкам теорий Жюль Делеза, Жака Лакана, Ренаты Салецл и Мишеля Фуко. Сознание вожеления, или, в другой версии, осознание вожелением самого себя, осуществляющееся в дискурсе идентичности, является тем самым центром имажинации, вокруг которого закручивается интрига с сериями самоидентификаций. Речь, безусловно, идет о дискурсе любви, который, как мы можем заключить из анализа ряда кинофильмов, на самом деле пытается разом высказать реализацию и идеализацию желания. Двойная казуальность, скрытая в символике дискурса любви, значима также для анализа гендерных отношений.

Особая метаморфоза дискурса любви, раскрытая в рамках делезовской традиции философствования, связывает гендерные отношения с серийностью идентификаций. Сексуальность, под воздействием принципа имажинации, принимает форму фантазма, в рамках которой и разыгрывается дальнейшая драма идентичности. Серийной формой здесь становятся сексуальные маски (личины сексуальности), появившиеся в результате деятельности гендерного воображения. Как следствие этой деятельности, серийная форма Делеза отсылает нас к «<...> парадоксам дуальности; <...> *дуальность* имеет место и *вовне...* и на *поверхности*, конструируя две серии в рамках внешне однородной формы; ...несовпадения между обоими сериями — *маскировка*»*. Согласно Делезу, разные серии сексуальности резонируют между собой; он приводит

актера, исполнившего роль ее любимого телевизионного персонажа. Но, несмотря на то, что Бетти осознает разницу между реальным индивидом, актером, играющим в сериале, и его кинообразом, девушка говорит, поступает и чувствует себя в его присутствии так, как если бы она играла в одном с ним киносценарии. Сводя с ума своего партнера вечной импровизацией и обращением к нему по имени персонажа, Бетти впервые осознает, что счастлива, потому что наконец-то живет так, как ей всегда хотелось; ее воображаемое становится для героини более чем действительным.

* Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.: Екатеринбург, 1998. С. 60.

две формулы возможных резонансов: «различается только сходное» и «сходство может быть только между различным»*. К первому отношению мы причисляем структуру порядка, элемент классики, который оформляет внешние проявления идентичности. Второй же аспект относится к системам переживания, элементу романтики, скрепляющему внутреннюю связь идентификаций. Обе серии взаимообразны, поэтому нельзя говорить о переживании, его не упорядочивая, равно как и бессмысленно объяснять порядок, если он не будет переживаться.

Образы идентичности, меняющиеся по мере изменения различных серий переживания, с одной стороны, напоминают гримасы сновидения, которые формируют некий единый алфавит ирреальной самости, так называемый «словарь воображения»: «<...> как чудовище или как спираль, [каждая новая серия идентичности] трансформируется и возрождается вновь»**. С другой же стороны, будучи необходимыми переменными общей формулы индивидуации, они способствуют упорядочению включенных в Самость комплексов переживания и их стабилизации. Чтобы выявить динамику становления Самости, требуется выйти за рамки непосредственного процесса ее формирования. Сама же формула идентификации, возникающая вследствие пересечения двух серий любовных отношений, схватывается индивидом в тот момент, когда она перестает его интересовать: «<...>, “Я”-любящего уже не существует... в любви истина приходит слишком поздно. Время любви — утраченное время, так как знак разворачивается только по мере того, как исчезает “Я”...»***. Так, всегда «после» и всегда «поздно» приходит осознание пережитого, возникшее в результате резонанса серий идентичности.

Серия парадоксов, образующая теорию смысла в философии Делеза, может также помочь в целях нашего исследования. Кроме того, принцип серийности, безусловно, работоспособен при любых тематических условиях, а потому может оказаться продуктивным и тогда, когда его, в свою очередь, переиначивают, выставляя в качестве рабочей гипотезы, выдвинутой чтобы прибегнуть к совершенно особому полю интерпретации. С этими другими, нежели у Делеза, целями будет связана и специфика трактовки понятия фантазма, которая, впрочем, у нас также отталкивается от принятого в «Логике смысла» определения: «смысл — это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом»***.

* Там же. С. 341

** Делез Ж. Марсель Пруст и знаки: Статьи. СПб., 1999. С. 115.

*** Там же. С. 115.

Сравнение с теорией психоанализа, на наш взгляд, тут оказывается наиболее продуктивным, поэтому, по ходу анализа киноидентичности, будет сделан ряд соответствующих замечаний. Сначала мы обратимся к теории Лакана, который задействовал модель, им самим называемую «подобие стадии зеркала». О парадоксах этого подобия говорит, в свою очередь, Делез, по-своему интерпретируя концепцию психоанализа; в случае последнего пара зеркал (прямое и сферическое) должна была располагать к грезам, т.е. связывала проблему идентичности с теорией фантазма.

Как Лакана в свое время вдохновил авторитетный пример Фрейда, который использовал вспомогательные связи для приближения к неизвестному, так и нас путь аналогий побудил проявить некоторую непринужденность в построении схемы воображаемого. Этим объясняется, в частности, обращение к оптической модели зеркала, которая более других способна проиллюстрировать процесс складывания самоидентификации. Оптика, как отмечает Лакан, целиком основана на математической теории, без которой совершенно невозможно ее структурировать. Для существования оптики Лакана, добавим мы, равно как и для действия принципа сериации Делеза, необходимо, чтобы каждой данной точке реального пространства соответствовала одна и только одна точка в другом пространстве – воображаемом. С виду эта гипотеза очень проста, но в наших целях весьма перспективна. Кроме того, структурная гипотеза Лакана в приложении к проблеме идентичности позволяет вскрыть механику образования фантазма. Как мы знаем, теория не является до тех пор теорией, покуда не обнаруживает в самой себе противоречия. Чтобы его выявить, мы рискнули сопоставить теории зеркальности и сериальности, расширив их применение за счет других концепций психоанализа. Смысл такого сопоставления в том, что логика воображения, если можно так выразиться, это логика по преимуществу оптическая. С одной стороны, она задействует воображаемую субъективность, поскольку то, что индивид видит в зеркале, является, по большей части, его собственным представлением. С другой стороны, в зеркальной оптике существует целый ряд феноменов совершенно реальных, поскольку именно действительное самовосприятие руководит индивидом в этой области. Объединяя обе стороны реального и воображаемого пространств, формы, отраженные в зеркале, представляются через их зрительные подобия, которые, даже будучи в пределе совмещены, тем не менее должны мыслиться как различные конструкции.

* Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 11.

Ситуации, в которых герои разных фильмов оказываются перед зеркалом, особенно симптоматичны. В данной статье мы сконцентрируем свое внимание на предметном рассмотрении фильма «Ванильное небо» Кэмерона Кроу. Другие работы будут подробно анализировать несколько кинофильмов, в которых, на наш взгляд, наиболее рельефно очерчена проблема идентификации. Среди них — «Полное Затмение» («The Total Eclipse») Агнешки Холланд, «Гаттака» («The Gattaca») Эндрю Никколя и «Темная сторона Солнца» («The Dark Side of the Sun») Божидара Николича.

Сначала хотелось бы сделать несколько замечаний, касающихся эффекта зеркальности и носящих концептуальных характер. В «Ванильном небе» смена зеркал (от глаз любимой — сферического зеркала, которое представляется наиболее объективным, — до реального зеркала в ванной или, с другой стороны, зеркала воображения, по сути, зеркала идентичности героя) позволяет разграничить стадии формирования и деформации воображаемой субъективности. В «Темной стороне Солнца» таким зеркалом становится не просто восприятие любимой девушки, но и самовосприятие протагониста, которое символизирует кожаная маска — явная фигура бессознательного. Феномен зеркального миража хорошо представлен в «Гаттаке», где один герой визуально стремится походить на другого героя, являя собой при этом изображение мнимое, виртуальное. Что же касается «Полного затмения», то здесь мы имеем дело с самой сложной оптической структурой, которую склонны называть зеркальным нарциссизмом. Желание одного протагониста находит свое отражение в желании другого, при этом зеркальный эффект, будучи с самого начала символическим, преломляет структуру желания как такового. С одной стороны, субъект желания предстает как реальный, обладающий характеристиками действительного объекта, с другой же — мы сталкиваемся с объектом, наделенным вымышленными чертами, т. е. с чисто воображаемым, и даже фантазматическим образованием.

Сходясь при попадании в зону действия идентификации, «самости», обозначенные нами как зеркальные, во всех перечисленных фильмах выглядят как действительные; но стоит им разойтись вследствие действия принципа сериации, и перед нами предстают в чистом виде имажинативные идентичности. Этот обратный способ идентификации, маркирующий расхождение серий, в свою очередь, образует мнимое изображение субъективности. Как говорит Лакан, «именно это происходит, когда вы смотрите на изображение в зеркале, — вы видите изображение

там, где его нет»*. Однако зададимся вопросом о том, что же мы видим? Если экстраполировать теорию Делеза, то этим видимым окажется двойное смещение объектов идентификации, при котором субъект будет «пассажиrom без места» (идентичностью, которая на самом деле отсутствует), а объектом окажется «пустое место» в зеркале, которое замещает фантазм.

Ситуации, в которых герои разных фильмов оказываются перед зеркалом особенно симптоматичны. Далее мы подробно проанализируем несколько кинофильмов, в которых, на наш взгляд, наиболее рельефно очерчена проблема идентификации. Среди них — «Ванильное небо» Кэмерона Кроу, «Полное Затмение» Агнешки Холланд, «Гаттака» Эндрю Никколя и «Темная сторона Солнца» Божидара Николича. Сейчас же нам важно сделать несколько замечаний, касающихся эффекта зеркальности и носящих концептуальных характер. В «Ванильном небе» смена зеркал (от глаз любимой — сферического зеркала, которое представляется наиболее объективным, — до реального зеркала в ванной или, с другой стороны, зеркала воображения, по сути, зеркала идентичности героя) позволяет разграничить стадии формирования и деформации воображаемой субъективности. В «Темной стороне Солнца» таким зеркалом становится не просто восприятие любимой девушки, но и самовосприятие протагониста, которое символизирует кожаная маска — явная фигура бессознательного. Феномен зеркального миража, в свою очередь, хорошо представлен в «Гаттаке», где один герой визуально стремится походить на другого, представляя собой, тем не менее, изображение мнимое, виртуальное. Что же касается «Полного затмения», то здесь мы имеем дело с самой сложной оптической структурой, которую склонны называть зеркальным нарциссизмом. Желание одного протагониста находит свое отражение в желании другого, при этом зеркальный эффект, будучи с самого начала символическим, преломляет структуру желания как такового. С одной стороны, субъект желания предстает как реальный, обладающий характеристиками действительного объекта, с другой же — мы сталкиваемся с объектом, наделенным вымышленными чертами, т.е. с чисто воображаемым, и даже фантазматическим образованием.

Сходясь при попадании в зону действия идентификации, «самости», обозначенные нами как зеркальные, во всех перечисленных фильмах выглядят как действительные; но стоит им разойтись вследствие действия

* Лакан Ж. Семинары: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 1954). М., 1998. Кн. 1. С. 106.

принципа сериации, и перед нами предстают в чистом виде имажинативные идентичности. Этот обратный способ идентификации, маркирующий расхождение серий, в свою очередь, образует мнимое изображение субъективности. Как говорит Лакан, «именно это происходит, когда вы смотрите на изображение в зеркале, — вы видите изображение там, где его нет»*. Однако зададимся вопросом о том, что же мы видим? Если экстраполировать теорию Делеза, то этим видимым окажется двойное смещение объектов идентификации, при котором субъект будет «пассажиrom без места» (идентичностью, которая на самом деле отсутствует), а объектом окажется «пустое место» в зеркале, которое замещает фантазм.

Ситуация, с которой мы сталкиваемся в том или ином фильме, подтверждает лакановскую механику зеркальности, так как она не отражает нечто, выступающее как налично данное. Освоение проблемы, как правило, начинается еще до ее возникновения. Фильмы, ставящие проблемы, которых еще не было, таким образом, теоретически созидают и экранизируют новые понятия идентичности, а не воплощают идентичность, которая уже пред-существует и требует своего осмысления, т. е. дают понятие о том желании, что еще должно стать объектом идентификации, о желании того, чего еще нет «на самом деле».

Сериальная форма или форма сериации, если ее рассматривать как принцип идентификации, маркирует (а иногда маскирует) смену идентичностей в разных кинофильмах. Обретя, таким образом, визуальное выражение, эти идентичности существуют как серия масок, используемых актерами. С точки зрения сюжета каждого фильма, маска, отражающая один из обликов идентичности, значима только в связи с другой серией обликов Самости, сложившейся на основе другой идентичности, «причем вторая серия либо сходится с первой, либо расходится с ней»**. Таким образом, сама сериальная форма отсылает нас к парадоксам дуальности. Фактически, две разнородные серии можно задать разными способами. Это и происходит в сюжетах тех фильмов, которые мы будем использовать в качестве иллюстраций действенности сериальной формы в рамках гендерных идентификаций. В одном из них серия идентификаций рассматривается с позиций дуализма маски и личности («Темная сторона Солнца»); в другом — с точки зрения дуальностей, образуемых

* Лакан Ж. Семинары: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 1954). М., 1998. Кн. 1. С. 106.

** Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 55.

пересечением линий воображаемой и действительной идентификации («Ванильное небо»); третий фильм связан с двойным стандартом в гендерной типологии идентичности («Гаттака»); и, наконец, четвертый драматизирует непосредственное преломление гомосексуальных серий в феномене гениальности («Полное затмение»). Дуальность как таковая в каждом случае имеет место, во-первых, в способах обретения самоидентичности, предлагаемых с экрана вниманию зрителей; во-вторых, в средствах репрезентации идентификации, избранной разными протагонистами. Определяя отдельно каждый из аспектов феномена дуальности, Делез использует термины «означающее» и «означаемое» как наименования для двух одновременных серий, действие которых, однако, в приложении к кино приобретает некоторые особенности.

Согласно Делезу, «означаемое» — это любой знак, несущий в себе какой-либо аспект смысла. Стало быть, мы не будем противоречить его теории, если в качестве знака и эквивалента одной из серий возьмем в случае одного кинофильма — сексуальную маску, в случае другого — структуру сновидения, в случае третьего — гомосексуальную любовь, а в случае четвертого — воображаемую идентичность. С другой стороны, в теории Делеза «означаемым» называется то, что служит в качестве коррелята смысла, то есть то, что дуально самой процедуре смыслообразования. Таким образом, означаемое никогда не является смыслом как таковым. «Строго говоря, означаемое — это понятие»*. Если трактовать эту дефиницию более широко, то с точки зрения идентификации таким означаемым будет понятие переживания. Самоидентичность как переживание вскрывает смысл идентичности, а наиболее интимное из того, что было пережито, вынуждено скрываться под маской, реализовываться в сновидении, постигаться как истина гомосексуальности или искать другие гендерные способы саморепрезентации. Стало быть, искомым событием, вносящим в идентификацию смысл, является событие переживания. Следствия из теории Делеза будут теми же самыми: «...означаемое в этом случае — независимый термин, соответствующий указанным отношениям, то есть, это понятие, а также... манифестируемый субъект»**. Другими словами, субъект, стремящийся к идентификации, не может рассматриваться иначе как субъект переживания. Отсюда все его ключевые характеристики, связанные с желанием достижения самоидентичности, оказываются по определению экзистенциальными.

* Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 55.

** Там же. С. 56.

Когда мы расширяем сериальный метод, чтобы рассмотреть две серии переживаний, две серии идентификаций или две серии репрезентаций — их однородность выступает только как воображаемая. Одна из серий всегда играет роль означающего, тогда как другая — означаемого, даже если эти роли взаимозаменяются при смене идентификаций. Существенное, как отмечает Делез, проявляется в сериации тогда, когда малые или большие различия начинают преобладать над сходствами и становятся первостепенными. «Другими словами, когда две совершенно разные истории развиваются одновременно или когда персонажи обладают неустойчивым, слабо выраженным сходством»*. Одним из примеров таких различий является сериальная пара Рика Клейтона и Одинокого Рейнджера из кинофильма «Темная сторона Солнца», другим — двойничество Джерома Морроу и Винсента Фримена из «Гаттаки». Следует заметить, что, опираясь на специфицирующее имя разных людей, во втором случае, а также разводя в разных именах образы идентичности одного и того же человека в первом случае, режиссеры стремились не обозначить персонаж или манифестировать его самотождественность, а напротив, выразить «первичную интенсивность» различных идентификаций, распределить это различие и достигнуть разведения двух серий: первой — означающей (и в том и в другом фильме путем маскировки или подделывания идентичности), — отсылающей к субъекту желания, который переживает только то, что позволяет ему переживать надетая на него маска или та идентичность, которую она репрезентирует; и второй — означаемой (здоровый, влюбленный юноша; и в том и в другом случае субъект, генетически полноценный и свободный в своих желаниях), — отсылающей к женщинам, в глазах которых была призвана осуществиться желаемая идентичность обоих протагонистов.

Каждая из киносерий, как и предполагал Делез, развивает систему знаков переживания — иногда на основе избытка (у одного юноши наличествуют сразу две идентичности), иногда — недостатка (одному герою, по сути, не доступна ни одна из предоставленных ему в картине идентичностей — ни своя собственная, генетически ущербная, ни полученная обманным путем чужая, генетически превосходная). Серины взаимодействуют между собой посредством диалогов и внутренних монологов, очерчивающих сюжет обоих кинофильмов.

Обратимся к характеристикам, которые позволяют уточнить соединение и распределение серий духовно-телесных «самостей» в

* Там же. С. 57.

целях различных идентификаций. Во-первых, термины каждой серии находятся в непрерывном смешении в отношении терминов другой серии (таково, к примеру, положение Рика Клейтона, который, попеременно, говорит то от своего лица, то от лица Одинокого Рейнджера). Между обеими сериями имеется существенное несовпадение (как и в случае с подменой идентичностей Джерома Морроу и Винсента Фримэна, мы, по сути, имеем дело с двумя разными людьми). «Такое несовпадение или смещение — поясняет Делез — отнюдь некая-то маскировка, обманчиво скрывающая сходство серий под слоем нововведенных вторичных вариаций. Напротив, подобное соотносительное смещение является как раз изначальной вариацией, без которой ни одна серия не открывалась бы в другую, не устанавливалась бы раздвоением и не отсылала бы к другой серии благодаря этой вариации»*. Следовательно, существует двойное оборотничество, позволяющее персонажам перемещаться из одной серии в другую, несмотря на то, что серии — параллельны.

Во-вторых, такое несовпадение серий должно быть на что-то нацелено, т.е. оно само должно быть ориентировано: одна из двух серий, а именно та, которая определяется как означающая, представляет собой избыток по отношению к другой. В «Гаттаке», как и в «Темной стороне Солнца», это избыток идентификации. В одном фильме герой уже обладает некой идентичностью, но вдобавок к ней присваивает генные данные другого героя. В другом — прожив всю жизнь под маской идентичности, персонаж, наконец, сбрасывая маску, умудряется превратить ее в еще одну, особую идентичность.

В-третьих, всегда имеется специфический и парадоксальный элемент переживания, который и обеспечивает соотносительное смещение двух серий и избыток одной серии над другой. Само переживание, являющееся актом реализации желания субъекта, не поддается сведению ни к какому-либо термину серий, ни к какому-либо отношению между этими терминами. Переживание непрерывно циркулирует по обеим сериям и тем самым обеспечивает их коммуникацию. О переживании в его философском значении мы могли бы сказать словами Делеза: «Это двуликая инстанция, в равной степени представленная как в означающей, так и в означаемой сериях»**. Двуличие переживания раскрывается через аналогию с зеркалом идентичности, в котором переживание является одновременно и процессом и результатом серии идентификаций. С одной стороны, речь идет именно о

* Там же. С. 58.

** Там же. С. 59.

серии, поскольку нечто переживается непрерывно, все время возвращаясь к своему началу и идентифицируясь с ним, чтобы остаться в основе своей переживанием (а не представлением или наблюдением). С другой стороны, специфика пережитого может быть схвачена только в его повторах, т. е. в саморепрезентации, нацеленной на осмысление и представление того, что в процессе своем было совершенно неуловимым. Следовательно, феномен переживания, и только он, обеспечивает схождение двух пробегаемых в актах идентификаций серий, но при условии, что само же переживание, в его вечном возвращении к пережитому, вынуждает серии все время расходиться. Смещение в отношении индивида к самому себе постоянно, что только и позволяет неуловимому в своем процессе переживанию идентифицироваться. «Кто я сейчас?» — задает себе вопрос герой «Гаттаки», проведя ночь со своей возлюбленной. — «Джером Морроу или Винсент Фримэн?». Этот вопрос означает сличение результатов переживаний и, в конечном счете, их смещение. Комплекс переживаний, таким образом, оказывается в обеих ситуациях единственным стимулом к сочетанию серий идентичности.

Дуальность, которая отличает процесс переживания и его репрезентацию, по-своему интерпретировал Р. Д. Лэнг: «...ваше переживание меня невидимо мне, а мое переживание вас невидимо вам»*. И тем не менее обоих индивидов связует взаимное переживание. «...“мое переживание вас” — лишь иная форма выражения “вы-такой-каким-я-вас-переживаю”, а “ваше переживание меня” равно “мне-такому-каким-вы-меня-переживаете”»**. Из этого следует, что только взаимно переживая друг друга люди способны удостовериться в своем собственном существовании, и друг с другом коммуницировать. Самой по себе инстанции переживания не достает еще и самоидентичности, самоподобия, саморавновесия и самопроисхождения. Поэтому, чтобы убедиться в том, что мы переживаем, нам необходима рефлексия, отражение в переживаниях других людей. К тому же, другие могут быть крайне непоследовательны в своих оценках нашей идентичности. Это в значительной мере затрудняет процесс достижения самоидентичности. Создаваемые с резонансом в переживании серии, если учитывать все искажения, способны существовать согласно воображаемым сценариям, продуцируя ирреальных персонажей, с тем, чтобы акты различных идентификаций могли получить своевременное отражение. Так, к примеру,

* Лэнг Р. Д. Политика переживания // Лэнг Р. Д. Расколотое «Я». СПб., 1995. С. 225.

** Там же. 1995. С. 225.

происходит с саморефлексией героя в фильме «Ванильное небо». Чтобы идентифицировать свои переживания и отследить различие двух серий, герой создает воображаемых собеседников, реакция которых позволяет ему разобраться с собственной идентичностью.

Создаваемые при этом серии идентичностей строго одновременны в отношении той инстанции переживания протагониста, благодаря которой они коммуницируют. Они одновременны, хотя и не равны, поскольку у такой инстанции две стороны (действительность и воображение, или бодрствование и сновидение), одна из которых всегда уклоняется от другой. «Следовательно, — заключает Делез, — эта инстанция должна присутствовать в качестве избытка в одной серии, которую она задает как означающую, и в качестве недостатка — в другой, которую она задает как означаемую»*. Согласно дефиниции психоанализа, такова инстанция желания, расщепленная по природе и не завершенная по отношению к самоидентификации. Избыток желания всегда отсылает к его собственному недостатку, и наоборот. Скажем более, границу желания полагает само желание. «Границей желания, таким образом, может стать только само это желание, которое натывается на свои пределы»**.

Желание как предел, в конечном счете, оказывается не просто границей идентификации, но и самой сущностью, или сердцевиной идентификации. «Оно как бы восславляет все то, что исключает; предел распахивается неистово на беспредельное, вдруг захватывается всем тем, что он отбрасывал, и достигая вершины своего бытия в этой странной исполненности, захватывающей его до самого сердца»***. Следуя тезису Фуко, мы могли бы заключить, что способом обретения идентичности в пределе оказывается отказ от желаемой идентичности. Другими словами, желание, согласно закону дуальности, одновременно, и возбуждает стремление к идентификации, и отвергает его. Следствием такого отказа становится смещение образа желаемой идентичности из перспективы действительной в перспективу воображаемую: «...чем более недостижим этот образ в реальности, тем... чаще и лучше мы его повторяем»****. Сфера воображаемого, как область любых возможных интерпретаций действительности, позволяет субъекту, в конечном счете, достичь

* Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 59–60.

** Котелевский Д. В. Со-вместность бытия // Эпистемы-2: Материалы межвуз. Семинара: Альманах. Екатеринбург, 2001. С. 17.

*** Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 417.

**** Делез Ж. Марсель Пруст и знаки: Статьи. СПб., 1999. С. 95.

гермафродитической идентификации.

Серия в пределе представляет собой серию идентификаций, определяющую облик «Я». Комбинация телесно-духовных «самостей» в этой серии носит, по преимуществу, гомосексуальный характер. Ориентация же Самости за пределами серии, чаще всего, формируется как гетеросексуальная. Среди дефиниций, которыми может быть очерчена двойственность черт идентичности, следует отметить те, что подчеркивают ее характер как размноженный, пролиферированный. Существенной чертой такой дефиниции выступает существование в пределе, исчерпывающее варианты трансформации индивида и возможные варианты его самоидентификации. Сериация в этом смысле является одновременно и способом реализации идеи разнообразия, поливариантности идентификаций, который через трансгрессию осуществляет преобразование облика «Я», раздвигающее пределы его тождественности, и точкой сборки различных идентичностей, позволяющей сформировать более или менее устойчивую в своих границах, переживаемую Самость. Как жест, обращенный на предел действительного, трансгрессия, побуждаемая желанием, выводит к беспределности воображаемого, которое существует на изломе схождения и расхождения двух серий гомосексуальности.

Создаваемый двумя гомосексуальными сериями резонанс порождает фантазм, который, в свою очередь, определяет сериальную форму идентичности, ее складывание и переформирование. «Фантазм... — не что иное, как внутренний резонанс двух независимых сексуальных серий»*. Сравнивая подвижность фантазма с переходами эпикурейских оболочек и эманацией, которые проворно путешествуют в атмосфере, Делез старается подчеркнуть такую его черту как медиативность. Фантазм с легкостью переходит от сознания к бессознательному и обратно, от ночных снов к дневным мечтам, соединяя «внутреннее» и «внешнее» в гендерном воображении с двух сторон: «<...> “изначальный фантазм”... собирает в целое... сексуальность, различие полов и смерть...»*. Сама же идентичность

* До Делеза этот термин использовался в психоанализе; например, Сюзен Исаак, вслед за Мелани Кляйн, уже употребила слово “фантазм”, чтобы показать, что основой любого фантазма является символизм. Делез утверждает, что «<...> фантазм... берет свое начало. в эго... нарциссизма, вместе с нарциссической раной, нейтрализацией, символизацией и сублимацией, которые получаются в результате. <...> Фантазм — ...фено-мен, формирующийся в определенный момент развития поверхностей». (Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.; Екатеринбург, 1998. С. 284, 299).

в перспективе переживания представляется в новом концептуальном ключе, согласно которому «Я» существует в действии собственной трансгрессии, восполняясь в процессе мимезиса, т. е. подражанием образу идентичности, сложившемуся в воображении.

Отсутствие тождества личности компенсируется в сознании индивида созданием идеальных, фантазматических идентичностей, в которых нехватка в комбинации «самостей» возмещается за счет излишка идентификаций и маскировок. Одним из обликов или масок, под которой выступает избыток мимезиса, как раз и является фантазм, символизирующий соединение двух серий, в результате чего образуется «парадоксальный элемент <...>, всегда лишенный равновесия; это одновременно *избыток* и *недостаток*, нечто никогда не равное себе, лишенное самоподобия, самотождественности, собственного начала, собственного места... *место без пассажира и пассажир без места*»**. Как «пустое место», сериальная тождественность является объектом желания, воображаемой Самостью, манящей индивида. Фантазм же в определении Лакана, представляет собой такое «пустое место», или желаемую Самость, которую невозможно обрести в мире реальном. Как верно отмечает Д. В. Котелевский, «...фантазм не произведен от желания, наоборот, само желание обнаруживается в результате разворачивания отношения "фантазма" и "нехватки"»***. Сущность фантазма раскрывается в мире ирреальном, где царствует воображаемая идентичность.

Субъект, томимый «нехваткой» идентификации, представляет собой «пассажира без места». Стремясь к тождеству личности, этот «пассажир», не обладающий идентичностью, т. е. «местом», испытывает влечение к собственному «Я» (комплекс Нарцисса). Как странник, вечно влекомый к идеалу, которого не существует в действительности, он гоняется за собственной Тенью и никак не может достигнуть места ее пребывания. Оно же является местом назначения, к которому следует субъект желания, становясь, в конечном счете, тем пунктом гермафродитической идентификации, в котором индивид обретает идеальную полноту своей Самости. Эта полнота возникает в результате пересечения серий гомосексуальности. Что же касается «места» пересечения, то оно столь же ирреально, как и тот способ,

* Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.: Екатеринбург, 1998. С. 285.

** Там же. С. 298.

*** Котелевский Д. В. Со-вместность бытия // Эпистемы-2: Материалы межвуз. Семинара: Альманах. Екатеринбург, 2001. С. 10.

которым субъект к нему добирается. Логика желания, если суммировать сказанное, такова, что в действительности воображению нет места («место без пассажира»), а тот, кто строит на нем свою идентификацию, становится «пассажиром без места», странствующим в бесконечности серий различных «самостей», которые на самом деле так никогда и не пересекутся.

Следует подчеркнуть, что лишь в пределе возможности трансформации идентичности безграничны и лишь в пределе реальное переживание самоощущенности совпадает с переживанием воображаемым. В действительности же всегда имеются границы самоидентификации. Каждой новой идентификации соответствует своя персона, и только так она может переживаться как некая индивидуальность. Существуют разные личности или, можно сказать, что существует различие гендерных идентификаций. Один и тот же индивид не может быть одновременно женщиной и мужчиной, будучи индивидом в действительности. Эта невозможность может быть понята как «пустое место» у Лакана, а идентификация, осуществляемая в этом месте — как «пассажир без места» Делеза. С одной стороны, «пустое место» — это место пересечения параллельных серий, поэтому это место невозможное, место противоречия как такового, потому что параллельные прямые, как известно, не пересекаются. С другой стороны, как раз фантазматичность «пустого места» организует смену идентичностей, поскольку каждый раз дает простор для воображаемой, ни с чем не связанной идентификации.

Ситуация идентичностью, которую обозначают киноандрогины, отлично иллюстрирует форму сериации. Для того, чтобы достичь самоидентичности, герою необходимо реализовать свое желание в рамках двух гомосексуальных серий. Серия последовательных идентификаций («я — хочу быть мужчиной»; «я — не желанная женщина»; «я — не женщина, но могу обладать ее чертами, потому что они придают мне привлекательность как мужчине») представляет собой синтез однородного отношения и различных вожделений, причем каждая идентификация отличается от предыдущей типом своей сексуальности. Фактически — согласно теории «типов» Делеза — каждая идентификация, обозначающая смысл предшествующей идентификации, обладает более высоким рангом, как по отношению к предшествующей идентификации, так и по отношению к тому, что эта последняя обозначает. При этом, если вместо простой последовательности идентификаций, обратить внимание на то, что чередуется в этой последовательности, то мы увидим, что каждая идентификация сначала берется с точки зрения того обозначения, которое она осуществляет, а

затем — того смысла, который она выражает, поскольку именно этот смысл служит в качестве денотата для скрывающейся под всеми этими обликами идентификаций желаемой самотождественности.

Очевидно, что «пассажир без места» не может быть никем другим, кроме как симуляком идентичности, маскирующим отсутствие того, чего индивиду более всего хотелось бы, иными словами, скрывающим отсутствие желаемой идентичности. Согласно теории Делеза, на пути к достижению желаемой идентичности мы каждый раз оказываемся перед синтезом разнородных идентификаций. «Сериальная форма необходимым образом реализуется в одновременности по крайней мере двух серий»*. Обладая мерой воображаемого, отсутствующая идентичность реализуется через расходящиеся серии гомосексуальности. Вслед за Марселем Прустом мы могли бы процитировать формулу Альфреда де Виньи: «У женщин будет Гоморра, а у мужчин — Содом»**. С точки зрения целого субъективности, различие и повторение в гомосексуальных сериях являются двумя характерными чертами, объединяющими разные «самости» индивида, которые не сводимы как к предмету, посетителю желаемой идентичности, так и к желающему его субъекту идентификации. Дуализм, который описан Делезом в ситуации любовных отношений, фиксирующих идентификации героев романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», таким образом, может рассматриваться более широко, как методологический принцип, позволяющий выявить механизмы складывания самоидентичности. Делез отмечает, что «...возвращаются [друг к другу] только расходящиеся серии — именно потому, что они расходящиеся. То есть, каждая серия возвращается именно потому, что перемещает свое отличие от всех других серий по всем этим сериям; и все серии возвращаются [друг к другу], поскольку их различия перемешаны внутри хаоса — хаоса без начала и конца. Круг вечного возвращения — это круг, который всегда эксцентричен по отношению ко всегда децентрированному центру»***. Он существует в особом пространстве, например, в галлюцинации или в сновидении, организуя его сообразно желанию вовлеченного в это пространство индивида. Как *желающий* индивид выступает одновременно и субъектом, и объектом идентификации.

Собственно говоря, сама определенность идентификации задается

* Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 54.

** Пруст. М. Содом и Гоморра. М., 1993. С. 18.

*** Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.: Екатеринбург, 1998. С. 344.

определенностью ее фантазма или, другими словами, определенностью ее идеальной модели, идеи в платоновском смысле. Сериальная форма предполагает, что каждая желательная идентификация обладает смыслом, который должен быть обозначен в рамках другой идентификации. Фантазм надстраивается над двумя расходящимися сексуальными сериями и маркирует их резонанс, в котором мерещится желаемая идентичность. Термин «пустое место» в этом смысле представляет собой *другое имя* для «реального», несимволизируемого ядра, вокруг которого оформляется «символическое», или *влечение к Другому*. Соединяя в общей позиции термины воображаемое, символическое и реальное, Лакан, на основании сказанного, делает заключение о топике воображаемого. Особенно актуально при анализе киноидентичности его замечание о том, что дверь аналитического понимания открывает нам определенный отказ от понятности. Как раз бунт против чрезмерности реального, позволил герою «Ванильного неба» выявить сущностную иллюзорность окружающей его действительности. Жизнь, в которой ему удавалось все, отличалась лишь кажущейся убедительностью. Доступ к реальности вновь открывается для протагониста в результате разрушения, деконструкции им иллюзорной идентификации, воображаемой Самости. Объекты его привязанностей, если судить по тому, что говорится за кадром фильма, конституированы игрой проекций, интроекций, выбрасываний и обратных включений иллюзорных объектов, во время которых субъект, проецируя желаемую идентичность, видит, как она отражается от всех его любовных объектов, и таким образом возвращается в качестве комплекса маски, выраженного в некотором объекте воображаемого.

Стадия зеркала, если развивать теорию Лакана, показательна еще и как модель, выявляющая пределы реальной и воображаемой идентификации. «Она... вскрывает некоторые отношения субъекта к своему образу как к прообразу *Urbild* собственного Я»*. Попытку определить структуру душевного элемента при помощи такого разложения, как известно, первым произвел Зигмунд Фрейд. В «Кратком курсе психоанализа» он, в частности, писал: «Мы останемся на психологической почве и представим себе только то, что инструмент, служащий целям душевной деятельности, является чем-то вроде сложного микроскопа, фотографического аппарата и т.п. Психическая локальность соответствует той части этого аппарата, в которой оформляется изображение»*. Действие этого ментального аппарата также

* Лакан Ж. Семинары: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 1954). М., 1998. Кн. 1. С. 101.

хорошо показано в «Ванильном небе». Курсивом через всю сюжетную канву фильма проходит техника так называемой фотографии с комментарием. Стратегия режиссера вполне осмыслена, что доказывает еще и тот факт, что в дополнительных материалах к прокатной версии картины специально прилагается цикл художественных фотографий, сопровождавших съемки «Ванильного неба». Все фотографии разнесены по разделам и снабжены комментариями специально приглашенного фотографа, Нила Престона.

Сфера сновидения, в которой существует идеальная, желаемая идентичность протагониста (Дэвида Эймса), средствами киномонтажа также расчленена на фотографические эпизоды. Согласно этому принципу, отношения главного героя и его возлюбленной (Софии) постоянно фиксируются на кинокамеру или фотопленку. Отсюда целая серия будоражающих и пугающих аналогий, начиная с обложки пластинки и плаката к старому кинофильму, и заканчивая снимками, сделанными в полицейском участке. Сцены в постели конкретно имеют структуру фотографий, расположенных в определенной последовательности. Каждый из снимков плюс ко всему несет еще и символическую нагрузку. К примеру, характерный кадр, отмечающий воображаемую родинку под грудью Софии, призван сфокусировать образ идентичности Дэвида через отражение его в одном из элементов идентичности возлюбленной. Далее кадр за кадром перед нами предстает в ее кратком варианте вся логика воображаемого. Смысловая интрига онирического дискурса фильма раскрывается через следующее фото, на котором на вопрос Софии: «Это сон?» Дэвид отвечает: «Ну, разумеется». Оба героя на снимках визуально отражают взаимные ожидания. Система таких фотографических зеркал также позволяет понять действие принципа сериации, описанного Делезом.

Как следует из теории Лакана, разные зеркала (будь то взгляды, лица, маски или пустота, отсутствие рефлексии) символизируют собой сферу воображаемого, где «...изначально существуют всевозможные “вот-это”, к которым равно относятся объекты, инстинкты, желания, склонности и т.п.»^{**}. Образы для рефлексии представляют собой простейшую чистую реальность, которая, соответственно, не может быть объектом какого-либо определения; она ни хороша, ни плоха, а изначальна. Это уровень образов рефлексии, на который ссылается Фрейд,

* Фрейд З. Очерк по истории психоанализа // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. СПб., 1998. С. 55.

** Лакан Ж. Семинары: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 1954). М., 1998. Кн. 1. С. 107

когда говорит о суждениях существования, — «это есть, или это не есть». Согласно комментарию Лакана, в этих суждениях превалирует символика телесности; в центре внимания индивида всегда находится образ тела, который дает субъекту первую форму, позволяющую ему определить, что есть часть его собственного «Я», а что есть воображаемое.

Как нам кажется, доля фантазии заложена уже на этой, первичной, стадии идентификации, поскольку даже если субъект смотрит на собственную руку, и думает при этом, что вот эта рука, скорее всего, принадлежит ему, последней достоверностью для данного отождествления оказывается как раз то, что он эту руку воображает. Возвращаясь к сюжетам кинофильмов, можно сказать, что в «Ванильном небе», например, образ руки со вздувшимися венами, на которую смотрит Дэвид, позволяет ему не только идентифицировать реальность воображаемого (что это — его рука, которая лежит на груди Софии), но и оценить событие, произошедшее с ним и с этой рукой связанное (медленно сползая, рука открывает родинку, по которой герой узнает, кем была задушенная им только что женщина). Следствием этой двойной идентификации становится вывод, сделанный Дэвидом в присутствии психоаналитика: «Так значит я убил Софию».

Ситуативная значимость телесной идентификации, через которую выводятся образы психического содержания в «Полном затмении», в свою очередь, маркирует социальный статус персонажей. Судить о характерах и оппозициях в «самостях» героев зрителю предоставляется по отличительным признакам их рук и движений. У одного из героев фильма, поэта Поля Верлена, характерное для него аристократическое превосходство проявляется в церемонных движениях длинных тонких пальцев, которыми он то указывает на одного из поэтов, призывая к порядку своего неугомонного соратника, то, как бы между делом, отставляет от другого маститого писателя стакан с вином, в который второй протагонист, Артюр Рембо, с сарказмом юного гения влил серную кислоту. С другой стороны, мы видим пальцы Рембо — пальцы юноши, почти мальчика: неухоженные, трепетные, бесцеремонные. «Я еще ребенок» — вот каков нарратив этой телесности, а следовательно, идентификация, на которую юный поэт ссылается, постоянно направляя движения рук точно в цель и следя не за тем, как они двигаются, а скорее — что именно они делают. Однако это чрезвычайно сексуальный ребенок, вокруг тела которого накаляется страсть, казалось бы, хладнокровного и сдержанного в своей манерности Верлена.

Отсюда попытки последнего «впасть в детство», которым противостоят проявления недетской серьезности у Рембо. «Когда ты грубый — ты все равно жалкий» — констатирует он. Желаемому взрослым поэтом мальчику, казалось бы, еще не сложившемуся в плане идентификации, тем не менее, ничего не стоит мыслить как половозрелый мужчина; но он никогда ничего не делает намеренно, с натяжкой; его ни к чему нельзя принудить. Любое движение, жест, реплика или взгляд Рембо отличаются той самой «чистотой проявления», в отсутствии которой он упрекает Верлена. Со всем его внешним лоском аристократа, Верлен так и не достиг того высокого благородства, которое отличает Рембо даже тогда, когда он совершает поступки, отвратительные и недостойные с точки зрения добропорядочного гражданина. Смешон вовсе не Рембо, вылезший на крышу обнаженным и сбрасывающий на головы прохожих фрагменты своего гардероба. Скорее даже не смех, а жалость вызывает именно Верлен, чьи интимные сцены с женой выглядят убого, потому что, сколько бы он не размахивал своей наготой, она начисто лишена и шарма, и аристократизма. Ощущение ненаатуральности — вот что отличает все, связанное с признанным великим поэтом; в то время как акты несносного эпатажа, совершенные с горяча гением и юнцом, в глазах зрителя внутренне оправдываются.

III

Суть парадокса сериальности кинообраза состоит в утверждении двух смыслов идентичности одновременно. С нашей точки зрения, такой дефиниции соответствует смысл воображаемого, который разворачивается в одно и то же время, когда человек спит и когда человек бодрствует. Можно ли объединить оба эти состояния? Существует ли такой гипотетический сюжет, в частности, кинофильма, который позволяет совместить эту одновременность? Даже самый общий обзор приводит к утвердительному ответу, вслед за которым возникают еще более актуальные вопросы: но что тогда провоцирует возникновение подобных сюжетов? на цели разрешения каких проблем они направлены? Отвечая на эти вопросы, мы должны предположить, что смыслом создания киносюжетов является необходимость проектирования версий гендерной идентичности, к реализации которых приходит в своей реальной жизни каждый индивид. Как субъект идентификации он с необходимостью сталкивается с ситуацией, когда должен осуществить выбор. Сам же факт необходимости выбирать объясним наличием принципа, с которым коренным образом связано формирование личности. Еще К. Г. Юнг, а за

ним и М.-Л. фон Франц, называли его «принципом индивидуации». Если исходить из этого принципа, то не столь важно, будет ли выбор осуществлен свободно, или его определенность будет индивиду навязана. Так или иначе, но процесс идентификации неминуемо осуществляется. С той только разницей, что любой психический акт, нацеленный на индивидуацию, не может быть осуществлен иначе, чем через посредство сочетания в нем двух субъективных плоскостей — воображаемого и действительного, взаимный переход которых обеспечивается функцией символического. Согласно концепции Юнга, индивидуация осуществляется путем следования некому порядку или образцу, который можно выявить посредством анализа сновидений. Это положение подтверждает фон Франц: «Сны, — пишет она, — нередко выявляют в символической форме базисную структуру психики, указывая на то, как эта структура впоследствии станет формировать судьбу данного индивида»*. Структура индивидуации в целом связана с такими функциями психики, как память и воображение, рассмотрение которых позволяет раскрыть механизм складывания личности, если интерпретировать их содержание символически.

Как жизненный центр, из которого проистекает все структурное развитие сознания, в концепции Юнга и фон Франц выступает ядро психики. Из этого центрального ядра направляется весь процесс формирования Эго, являющегося дубликатом или структурным двойником изначальной самоидентичности. Естественно, что этот образ центра проявляется с особой силой, когда психическая жизнь индивида находится под угрозой. С момента, когда личность была чем-то болезненно задета, начинается процесс индивидуации, в котором происходит встреча сознания с собственным внутренним центром (психическим ядром) или с самостью. Однако этот процесс, целью которого, казалось бы, является обретение самоидентичности, начинается с ее полного отрицания. «Кажется, будто первая встреча с самостью отбрасывает вперед телесную тень — пишет фон Франц — словно “друг внутри” поначалу приходит как разбойник, чтобы заполучить беспомощно бьющееся Эго»**. Речь идет об архетипе Тени, эквивалентом которого в теории Лакана выступает Другой. Тень, по сути, является персонификацией образа Двойника, который играет в процессе формирования личности роль, по определению, амбивалентную. Двойник выступает зеркальным отражением идентичности, желаемой и отвергаемой

* Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. СПб., 1996. С. 193.

** Там же. С. 194.

одновременно. С одной стороны, в образе Двойника обретает зримые черты образец, согласно которому осуществляется индивидуация. С другой — он олицетворяет неосознанные стороны личности, которые также определяют ее индивидуальность, но с формальной точки зрения вступают в конфликт со сложившимся у индивида представлением о собственном «Я». Метафора зеркальности здесь является именно метафорой, так как отражение личности в Двойнике, во-первых, никогда не бывает полным, а во-вторых, никогда не бывает тем же самым, поскольку при различных обстоятельствах вариации идентичности и представления о ней могут оказаться несогласуемыми.

Скрытая цель охватывающей личность индивида тьмы чаще всего столь необычна, уникальна и неожиданна, что, как правило, раскрыть ее можно только посредством сновидений и фантазий, поднимающихся из бессознательного. Осознание Тени (Другого), как называл это Юнг, или Двойника, если исходить из теории Фрейда, таким путем предполагает, что через сновидения мы знакомимся с теми сторонами собственной личности, к которым по тем или иным причинам в период бодрствования предпочитаем не приглядываться. Юнг использовал термин «Тень» для той части бессознательной личности, которая часто заявляет о себе в сновидениях в олицетворенном виде. Мы же склонны ассоциировать этот феномен с Двойником по двум причинам. Во-первых, облик «Я», с которым личность сталкивается в сновидении, является ее собственным и, скорее, одним из возможных, нежели единственным. Во-вторых, с этим реальным в контексте сновидения вторым «Я» личность вполне может коммуницировать. Кроме того, Тень не является целым бессознательной личности; это всего лишь ее проекция, которая представляет неизвестные или малоизвестные атрибуты и качества Эго — те аспекты, которые, по большей части, принадлежат личностной сфере и вполне могут быть сознательными*. Чаще всего Тень, или Двойник, в гендерном плане, предстает как лицо одного пола с пытающимся осмыслить его или находящимся под его воздействием индивидом. Возможны, безусловно, и другие варианты, но мы остановимся на этом, поскольку гендерный анализ феномена идентичности в этом аспекте проблемы индивидуации видится нам более перспективным.

Обращение к анализу вариаций, которые обуславливают репрезентации самости через создание Двойников, становится актуальным именно, когда исследуются проблемы идентичности. С разными конкретными,

* Именно в этом смысле трактовал феномен Тени в своей статье «Жуткое» Фрейд. Кстати, вместо этого юнговского термина у него также употребляется понятие «Двойника». (См.: Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 265–281).

ситуативными для жизни того или иного индивида целями, связаны специфические репрезентации Двойников, но в принципе, все они появляются с одной и той же общей целью — разрешить конфликт, возникший вследствие нарушения самотождественности. Однако, расценивая их таким образом, не следует забывать, о теневом эффекте феномена Двойника. С ним, в частности, связаны ситуации, когда наличие Двойника не решает, а умножает проблему идентичности, провоцируя ее сериальные вариации. Но, так или иначе, возникновение Двойника, который появляется в мечтах, или устанавливает контакт с индивидом через сновидение, говорит о том, что работа по восстановлению нарушенной по той или иной причине идентификации, началась. Кроме того, отсутствие самоидентичности перестало быть личной проблемой. Сегодня, например, всякая реализация идентичности требует своей представленности в дискурсе или визуализации.

Средствами кино, в частности, можно визуализировать то, что Лакан называет «онирическим дискурсом». Как и в сновидении, в кинематографической продукции следует искать проявления какого-то желания, жажду его переживания. Здесь нам хотелось бы развить идеи Зигмунда Фрейда о том, что если мотивом сна, идущего, казалось бы, вразрез с его теорией, индивид признает желание противоречия, то, мотивом кино вполне можно признать желание трансформации. Обе интенции сходятся, поэтому, как во сне (состоянии естественного фантазирования), так и в кино (с его фантазированием искусственным), как нельзя более отчетливо проявляется тот факт, что «...желание человека получает свой смысл в желании другого — это признание со стороны другого»*. Этим другим для субъекта, охваченного желанием, как раз и выступает воображаемое. Основным же, базовым желанием, как мы склонны полагать, которое движет онирическими порывами субъекта, является желание самоидентификации.

Способы удовлетворения этого первичного желания можно разделить на две основных категории: а) идентификация, осуществляемая самим субъектом желания; б) идентификация, представляемая другим в соответствии с его видением запросов желающего субъекта. Средством выражения общей для обеих категорий идентификации, или языком кинематографа, становится язык переживания. Смыслы индивидуации, заключенные в различных сюжетах, представляют собой символически

* Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 38.

зашифрованные смыслы переживания, которые складываются в особый дискурс идентичности, в качестве медиума используемый режиссерами кинофильмов. Структуры переживания, таким образом, предстают как серии идентификаций, существующие имажинативно. Анализ этих структур с точки зрения психоанализа и гештальтпсихологии хорошо представлен в авторской версии «Ванильного неба» («Vanilla Sky», 2001), режиссера Кэмерона Кроу, снятого по мотивам испанской картины Алехандро Аменабара «Открой свои глаза». Оптика имажинации, присутствующая в этом фильме, позволяет, на наш взгляд, как нельзя лучше показать место воображаемого в структуре символического.

Специфику идентификаций в «Ванильном небе» направляет первичное различие. Обыгрывая американское значение фамилии протагониста, режиссер представляет его как сексуальную, социальную и коммуникативную цель большинства персонажей кинофильма, не зависимо от того, к какому полу они принадлежат*. Дэвид Эймс (его играет Том Круз), — это газетный магнат, человек, у которого есть абсолютно все. Он молод, чертовски привлекателен и чрезвычайно богат. Эймс — тот счастливчик, на месте которого желал бы оказаться любой мужчина. Но однажды рафинированная, изысканная мечта, в которой так легко и вальяжно жил Дэвид, внезапно становится необъяснимым и диким кошмаром. Соблазнитель и сибарит превращается в одержимого страшными видениями человека в маске, человека, которого обвиняют в преднамеренном убийстве единственной девушки, которую он любил. «Что же, — это сон, или ужасная реальность?» — вот вопрос, которым

* Это симптоматично еще и потому, что большинство вожделений в свой адрес Дэвид именно воображает. Взять, к примеру, сцену, когда на символическую, по сути, фразу агента корпорации «LE»: «А что, если я скажу тебе, что ты властен над всем, что происходит в этой комнате; ты властен надо мной?» Дэвид реагирует с безапелляционной гендерной определенностью: «Я не гей». С другой стороны, герой по большей части, воображает свою дружбу с Брайаном Шелби. Как друг, если бы он был действительно таковым, Брайан вряд ли пожелал бы занять место Дэвида, и даже более — идентифицироваться с ним, заместить его полностью. Один из кругов сна, включающий ряд галлюцинаций, открывает перед Дэвидом истину его отношений с Брайаном: в одном из эпизодов мы видим, как Дэвиду представляется, что Брайан, расставшись с ним после вечеринки в ночном клубе, догоняет и целует Софию; в другом эпизоде, после того, как Дэвид попадает в полицейский участок, он прямо обвиняет Брайана в участии в заговоре против него. Способом выяснения границ между воображаемым и действительным опять становится обращение к фигуре Софии и связанным с ней отношениям: «Посмотри мне в глаза, -- кричит Брайану Дэвид. — Именно ее ты привел на вечеринку. Скажи мне, что это — девушка твоей мечты, твоя параллельность».

задаются создатели анонса к прокатной версии картины. С философской точки зрения мы, в свою очередь, могли бы спросить: «Не является ли сон в фильме — единственной реальностью, в которой способна в полной мере осуществиться самоидентификация Эймса?».

Стремясь ответить на этот вопрос, режиссер выстраивает весь фильм согласно логике сновидения. Существо обращения к теме сновидения, безусловно, кроется в субъектной трансформации главного героя картины. Феномен этой трансформации вплотную связан с утратой привычного образа «Я» и его заменой на образ символический. Так в сюжете кинофильма появляется Двойник. Однако, как теневая сторона личности Эймса, этот Двойник специфичен тем, что, переживая его возникновение, Дэвид полностью, вплоть до эффекта зеркальности, с ним идентифицируется. Этот хорошо известный в практике психоанализа феномен Юнг называл «самоотождествлением личности». Но в отличие от случаев, которые он описывал, ситуация с идентичностью персонажа «Ванильного неба» обостряется проблемой сексуальности, которую Дэвид вместе со своей самостью делегирует сновидению и существующему в нем Двойнику. Факт вовлечения в орбиту сновидения сексуального символизма приводит к катастрофическим изменениям в структуре синхроничности. Определяя значение слова «синхроничность», Юнг писал: «С точки зрения этимологии, этот термин каким-то образом связан со временем, или, если точнее, с чем-то вроде одновременности»*. Мы же предпочитаем использовать в связи с ним дефиницию, которая возникает в результате отнесения этого термина к структурам идентичности, т. е. с точки зрения концепции «смыслового совпадения» двух или более серий сексуальности. К тому же, интерпретация факта синхроничности в случае изменения внешней репрезентации «Я» героя «Ванильного неба», позволяет нам демонстрировать не только его онтологические модификации, но и построенные на них трансформации личности в области уже действительного. Скажем более, само понятие «действительного» с учетом синхроничности его связи со сновидением, оказывается проблематичным. Обратимся к анализу того, какие конкретно события в данном фильме происходят.

Сначала мы видим пробуждение протагониста, его утренний моцион и отъезд на службу. Далее, посредством серии неестественных эпизодов (безлюдная улица, когда время подходит к девяти утра, бешеная гонка героя вслед за рекламным плакатом), ощущение реальности стирается. Из-за кадра раздается приглушенный диалог протагониста и психиатра,

* Юнг К. Г. О «синхроничности» // Юнг К. Г. Синхроничность. М., 1997. С. 181.

из которого становится ясно, что первые сцены кинофильма изображают сновидение. Снова проснувшись в своей постели, герой совершает те же действия, что и во сне, утренний моцион не меняется, однако реальным он тоже не становится. Как выясняется, в конечном счете, ситуация, представленная в фильме как реальный рассказ протагониста, который на сеансе психоанализа выкладывает аналитику историю своей жизни, также ситуация воображаемая. Сам рассказ оказывается сновидением, а психиатр — плодом воображения, персонажем, который был создан в ходе креативного сна протагониста. Лакан, обращаясь к анализу сходных сюжетов в работах Фрейда, писал: «Сновидение включено в его переживание, оно является его этапом. Оно органически входит, именно в качестве сновидения, в сам процесс фрейдовского открытия, получая, таким образом, двойной смысл»*. На второй смысловой ступени фильма сновидение — не просто объект, который герой расшифровывает; это его, Дэвида Эймса, личный нарратив. Картина репрезентации самости строится на парадоксе: спящий анализирует свой сон, будучи в него погруженным. Основная ценность первого расшифрованного сновидения, которую, вслед за аналитиком, приписывает ему протагонист, оставалась бы сомнительной, не сумей мы, как зрители, увидеть в нем то, что позволяло режиссеру дать ответ на вопрос, перед ним стоявший; она оставалась бы далеко по ту сторону всего того, что сам Дэвид Эймс был способен на тот момент нам о себе рассказать.

Структура сновидения, будучи объектом наблюдения в «Ванильном небе», показана как синхроничная, поскольку уже включает в себя аспекты психоанализа. Сон становится субъектом кинофильма, символически замещая аналитика и анализанта. Стало быть сон, будучи, одновременно, безличной фигурой и одним из главных персонажей фильма, т. е. фактором максимально индивидуальным, превращается в комментатора всего происходящего. «Только комментатор может менять измерения — и в этом его величайшая слабость, знак того, что он вообще не живет ни в каком измерении»**. Это замечание Делеза более чем уместно, поскольку многие моменты, призванные показать процесс осознания героем смещений, произошедших в его личности, в итоге нивелируются как репрезентация воображаемого. Даже смерть разыграна в сюжете фильма не как предел, а как предыстория сновидения.

* Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). М., 1999. С. 233.

** Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 120.

Событием, кардинально изменившим жизнь Дэвида Эймса и, одновременно, сделавшим его самоидентичность проблемой, стала автокатастрофа. Все началось в день рождения Эймса. На вечеринку, которая была устроена в его особняке, один из его друзей привел свою знакомую, девушку по имени София. С первого взгляда Дэвид понял, что безоглядно влюбился. Со своей стороны, новая гостья также проявляла к имениннику явный интерес. Они провели вместе вечер, а потом, проводив Софию до дома, Дэвид проговорил с ней до самого рассвета. Эта прелюдия к едва уловимой, но вполне определившейся безумной любви, вскружила голову протагониста. Как он объяснил позже в одном из своих снов Софии, Дэвид «утратил бдительность». На утро, встретив по дороге на работу свою бывшую любовницу Джулию, о которой после знакомства с Софией Эймс совершенно забыл, он не обратил внимания ни на огонек отчаяния в ее глазах, ни на чрезмерную нервозность. Как результат этой невнимательности, Джулии удалось осуществить свой план, ради которого она всю ночь караулила Дэвида под окнами Софии. Убедив его сесть к ней в машину, Джулия на полной скорости слетела с моста: «С собой покончила... вместе со мной» — констатировал Эймс. — «Но я выжил. Только вот руку сломал... И мое лицо пострадало. Но что самое ужасное — я никак не мог проснуться». Такова предыстория «криодрамы», в которую в течение всего фильма включена идентичность протагониста.

Даже судя по началу, можно с уверенностью сказать, что ничто в жизни Дэвида Эймса не было реальным в обычном смысле слова. Описание того, каким образом было изувечено его лицо, уже представляет собой продукт сновидения. Дальнейшая жизнь, полная боли физической и душевного мучения, просто не могла оцениваться им как действительная. Вот почему герой «Ванильного неба» был вынужден искать альтернативный путь, который бы позволил ему просто существовать. Следует отметить, что к поискам Дэвида побуждала не только проблема, но и ее подоплека в бессознательном. Спасительным же решением, позволившим герою притупить внимание «Сверх-Я», оказывается путь переноса. Как отмечал Юнг, практика психоанализа показала, что «...бессознательное содержание в начале неизменно проецируется на конкретных лиц и конкретные ситуации. Многие проекции могут быть в конце концов реинтегрированы индивидом, после того, как он распознает их субъективное происхождение; другие же проекции сопротивляются реинтеграции...»*. Будучи отделены от своих первоначальных объектов, проекции идентичности Дэвида

* Юнг К. Г. Психология переноса: Статьи. М., 1997. С. 108.

сместились из одной серии сексуальности в другую, в результате чего искажение идентичности в образе Двойника сменило свою гендерную принадлежность и отождествилось с женской фигурой, которая в сознании Эймса персонифицировала автокатастрофу, коль скоро на самом деле являлась ее инициатором. Далее все ключевые с точки зрения самоидентификации протагониста фигуры оказываются женскими. Даже инструктор корпорации, в которую герой обратился за решением своих проблем, вследствие переноса, наделяется чертами пугающей его идентичности.

Страдая от безобразия своей внешности, а еще более — от одиночества, на которое обрекла его болезненная самоидентификация, Дэвид заключает контракт с корпорацией «Life Extension». Сознание персонажа, вступившее, таким образом, на путь переноса, реализовало выбор, который, в сущности, не был его собственным. Это подтверждает объяснение, данное контракту в аспекте самоанализа той самой женской персоной, которую в начале Дэвид боязливо избегает. Анима в лице сотрудницы корпорации, Ребекки Диарнборн говорит: «Заморозка — это прыжок в будущее вместе с компанией “LE”. Это шанс не рекламного характера. Тут глубокий смысл, который выстрадан вашим сердцем. Генетический код человека расшифрован... Даже смерть уже не актуальна в традиционном смысле. Какую бы болезнь не скрывала маска, она будет вылечена». Итак, чтобы жить дальше и, более того, жить так, как ему захочется, Дэвид Эймс должен был умереть. Как и все в этом фильме, смерть, снятая режиссером, также необычна. Это не смерть в собственном смысле слова, но граница, которая разделяет жизнь реальную и сновидческую, предел, пересекая который воображаемая жизнь героя становится единственно возможной для него жизнью действительной.

Символично, что и реальную жизнь героя на вечеринке, посвященной его памяти, друзья и коллеги оценивают с позиций сновидения. Эпиграфом к фотографии, которая была в тот вечер в центре событий, послужило следующее высказывание: «Дэвид Эймс: Жизнь как сон». Выходит, что герой фильма никогда не жил в том смысле, в каком принято считать жизнь действительной. Отсюда понятно, почему, читая рекламный проспект «LE», Дэвид не мог остановиться на каком-либо другом варианте, помимо «Полудремы». «Что это за вариант — полудрема?», — спрашивает он сотрудницу корпорации. Ответ, согласно всей логике кинофильма, очевиден: «То, что нужно. Полудрема — последняя наша разработка. Небольшая доплата и человек, погруженный в спячку, видит сны; их

заказывают... Вы воскреснете и будете жить, не старея. Жить настоящим и самостоятельно определять свое будущее. Ваша смерть будет стерта из памяти...». Жизнь в режиме полудремы («Lucid Dream») становится тем, что остается герою в сложившихся обстоятельствах, она гарантирует ему обретение желаемой идентичности. Это подтверждает Ребекка Диарнборн: «У нас серьезный бизнес и полудрема стоит риска. Что есть жизнь как не погоня за грезами?.. Грезы о покое, грезы о свершениях, грезы о счастье — мечты о том, чтобы услышать главные слова, идущие от души, от чистого сердца: “Я люблю тебя, Дэвид”. Большинство из нас проживает жизнь, так и не испытав настоящих приключений. В это трудно поверить, но над Жюль Верном тоже смеялись. Это революция в сознании». Содержательное грезовидение, таким образом, предложенное корпорацией «LE», придает смысл жизни Дэвида Эймса. Обретая свою самость, цель, возлюбленную именно в креативном сне, протагонист впервые начинает себя чувствовать действительно существующим. Однако даже при всей видимости счастья, герой все чаще задается вопросом о том, этого ли он на самом деле хотел.

Сновидение, как известно, представляет собой проявление какого-то желания; в нашем случае это желание идентификации. Согласно формуле Фрейда, реализация желания, данная в виртуальном переживании, которое сон осуществляет всегда в превращенной форме, должно привести к снятию конфликта в реальности. Однако, что если конфликт желаний существует не на самом деле, а тоже в сновидении? Драма идентичности, о которой повествует картина «Ванильное небо», кроется в сознании протагониста, подвергнутом искусственной стимуляции. Стимуляция, проектирующая виртуальную реальность сновидения, необходима, чтобы симулировать жизнь, т.е. позволить герою находиться в постоянном возбуждении. Словно в гигантской призме, сюжет фильма растягивает момент, который в объективном времени занимает сотые доли секунды. Это момент перехода от сна к бодрствованию, когда в сознании активизируются образы, символизирующие влечения, пришедшие из бессознательного во время сновидения. Здесь более других важен образ возлюбленной (ее играет Пенелопа Крус), также иллюзорный вследствие переноса, который представлен в картине как результат опредмечивания желания героя, стремящегося к осознанию своей идентичности. В различных ситуациях София персонифицирует сущность любви, достаточно объемную и по-разному проявляющуюся в ее характеристиках. Делез писал о сходном состоянии: «...один и тот же образ повторяется и во всей последовательности

наших любовных привязанностей, и в каждой отдельно взятой любви»*. Согласно закону сердечных увлечений Дэвида, София — всегда одна и та же и, тем не менее, всегда иная, в зависимости от того, как представляется Дэвиду его собственная идентичность. Существует множество Софий (некоторые из них — Джулии); воображение всех их по-разному сопровождает одна и та же тема любви, скрывающая обман сновидения.

Жак Лакан в своей «Функции и поле речи и языка в психоанализе» отчетливо выявляет ситуацию, при которой желание человека получает свой смысл в желании Другого — не столько потому, что Другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны Другого. Он пишет: «Кто из нас не знает по опыту, что как только анализ вступает на путь переноса — и это как раз лучший признак, что он на этот путь действительно вступил — каждый сон пациента интерпретируется как провокация, скрытое признание или отвлекающий маневр во взаимоотношениях с аналитическим дискурсом, и что в ходе анализа сны все больше и больше сводятся в своих функциях к элементам реализующегося в нем диалога?»**. Символы идентификации в «Ванильном небе» сакрализуют фигуру Другого, представляя его как то же самое, но наиболее желаемое лицо, своего рода персону имажинации. София, таким образом, произносит символическую по своей сути фразу: «Акто тот Другой?», отвечая тут же с позиции воображаемой идентификации: «Это ты». Система зеркал смыкается в мире сновидения, соединяющем сферы воображаемого и действительного. Ожидание большой любви, которым поманило Дэвида знакомство с Софией, может быть и не возымело бы такого тотального эффекта, если бы не произошла автокатастрофа. Сны во сне, переживаемые пациентом судебно-медицинской экспертизы, интерпретировались бы как очередная провокация его бессознательного. «Мои сны, — говорит Дэвид, — ехидные твари. Они дразнят меня. Даже во сне я понимаю, что я — идиот, который вот-вот проснется». На самом же деле он вовсе не желает воображаемой любви; напротив, желания героя питаются колоссальной жаждой действительности. Однако остается неясным, было ли для него реальным все то, с чем отождествился его Двойник, сделавший, в свою очередь, Дэвида «человеком в маске», живущим только в мире воображаемом.

* Делез Ж. Марсель Пруст и знаки: Статьи. СПб., 1999. С. 95.

** Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 38.

Символы сна на протяжении всего фильма работают с бессознательным героя, поэтому в его самовосприятии «...смешиваются и переплетаются смутные воспоминания прошлого и откровения настоящего. Память и воображение сменяют друг друга и друг друга же поправляют; каждый, сделав шаг, подталкивает другого к следующему, еще одному»*. Следуя по этому пути, Дэвид соединяется с Софией, однако, это связь с самого начала существует лишь в его воображении. Как фантазм, который реализует идентификацию Дэвида, София является объектом желания, который питается символическим. С самого начала героя влечет не к реальной женщине, а к ее фантазматической модели, которую реализует именно нехватка событий в действительности. Если бы между Дэвидом и Софией в ту памятную ночь что-то произошло, она уже не могла бы олицетворять объект его желания, поскольку доза реальности превратила бы этот объект в простой случай из жизни, не имеющий ценности. Как образ из сна, который перенес туда сам герой, Софию влечет к Дэвиду, но в сознании самого Эймса это влечение концентрируется на Другом. Он связывает его с Двойником, ставшим, в конечном счете, галлюцинаторным и идеализированным. Отсюда кошмар пробуждений в маске, которому в картине противостоят сны о возвращенной красоте протагониста.

Символика жизни в полудреме, если пытаться ее систематизировать, представлена в перспективе «двойного сновидения». Первый круг сновидения, внешний, замещает реальную жизнь. Сон здесь ничем не отличается от действительности, поскольку моделирует ее желаемый сценарий. Второй круг сновидения, внутренний, призван вскрывать противоречия, возникшие в столкновениях сознания и бессознательного. Спящий герой видит сны, в которых оживают комплексы, возникшие в его реальной жизни в силу столкновения с бессознательным. Другим шагом, который следует за осознанием Тени, является актуализация аналитического дискурса, призванного интерпретировать дискурс онирический. То, что спящий Дэвид видит во сне (втором круге сновидения), связано с преобразующей работой его сознания, которое мучительно стремится к самоидентификации. Задействование механизма сериации как аказуального принципа, связанного с невероятными совпадениями в сновидческой жизни Дэвида, приводит к сбоям в информации, поступающей из бессознательного. Апофеозом романтической любви с Софией становится ее перерождение в Джулию. Когда сексуальная гармония партнеров достигает своей высшей отметки,

* Делез Ж. Марсель Пруст и знаки: Статьи. СПб., 1999. С. 95.

структура сновидения взрывается и один персонаж резко сменяется другим.

Слому в сюжете сна предшествует искажение перспективы самовосприятия, которое происходит во «вторичном сне». Спящий во сне Дэвид просыпается; томимый жаждой, он идет в ванную и, включив свет, видит свое отражение в зеркале. Из этого стеклянного сосуда идентичности на него устремляется молчаливый взгляд изуродованной маски. Катастрофа, случившаяся в реальности и изменившая до неузнаваемости его внешность, надвигается на сознание Дэвида во всей своей действительности. Он кричит и слышит, как его истощенный вопль повторяется в устах проснувшейся вслед за ним Софии. Далее мы вновь видим удвоение «фантазматических реальностей»: крик героя переходит в захлебывающийся вздох еще раз проснувшегося Дэвида. Его движение, в очередной раз, будит Софию. Так маркируется переход в новый круг сновидения. Как и в начале фильма, действие персонажа дублируется: герой Тома Круза снова встает и идет в ванную, чтобы напиться. Напряженное ожидание, связанное со вторичным включением света, разрешается в преобладание воображаемой самоидентичности. Между реальностью зеркала и самовосприятием Дэвида нет никакого зазора: мы видим отражение прекрасного, хоть и слегка испуганного лица. Но далее, казалось бы ослабившаяся пружина сновидения, сжимается вновь, еще более извращая структуру синхроничности. Возвращаясь в постель, Дэвид застаёт в ней не возлюбленную Софию, а бывшую любовницу и самоубийцу Джулию. Сознание героя тут же объясняет происходящее с ним устами психоаналитика: «Порой разум творит нам сны наяву: меняются лица, вдруг происходит подмена. Подсознание — важный фактор. Вы ведь оскорбили чувства Джулии. Чувство вины, подавляемое вами, вполне могло превратить Софию — в Джулию. Дисфункция мозга. Я знаю одно: вы убили любимую, но не знаю почему». Однако злая шутка, которую сыграло с героем фильма его подсознание, может быть объяснена не только в рамках теории психоанализа.

Как и всякая воображаемая конструкция, мир субъективной имажинации Дэвида Эймса был построен на противоречии. Диффузия души, скорая развязка, желание любви и драма идентичности, которая последовала сразу же после его удовлетворения. Это лишь общая канва рассказа, который скрепляет сюжетную линию кинофильма. Олицетворяя живой конфликт сознания и бессознательного, персонаж Круза не видит разницу между снами и реальностью. Сюжеты сновидения переплетаются с жизненными

ситуациями, имевшими место на самом деле. София обращается к Дэвиду со словами, которые аналитически принадлежат Джулии: «Любишь меня? Действительно любишь? Ведь, если не любишь, то я тебя убью». Именно Джули Джиани, убедившись в недостижимости для нее Дэвида как объекта любви, отвечающего взаимностью, совершает покушение на убийство. Смысл фильма, таким образом, раскрывается через структуру двойного фантазма, которая втягивает в себя, складывает возможные образы идентичности. «Если есть фантазм, то он сам в свою очередь может быть рассмотрен как “реальность”, с которой соотносится иной фантазм»*. С одной стороны, выходит так, что фантазм подпитывается сюжетами, включенными в программу анабиоза, стремящуюся скрыть реальное состояние сновидца, а с другой стороны, он черпает свою силу в глубине структуры вторичного сна, который терзает Дэвида, оповещая о том, насколько его реальность фантазматична.

Специфику функционирования структуры «двойного фантазма» иллюстрирует динамика образа Софии, которую воображает Дэвид. Снова и снова возвращаясь в своих мыслях к тому, как выглядит его возлюбленная, главный герой фильма реконструирует все более специфические ее характеристики. Сцена интимных отношений в этом смысле более всего показательна, поскольку в ней Дэвид отмечает родинку под левой грудью Софии. С ней тут же связывается особый нарратив: герой рассказывает о своем желании в будущей жизни с этой родинкой идентифицироваться. «Я буду жить здесь — тебе придется носить короткие топики и рубашки на выпуск, чтобы я не задохнулся». Слиться с любимой значит для Дэвида почти физическое отождествление с Софией. Однако завязка нарратива строится вокруг черты девушки, которую на самом деле герой никак не мог наблюдать. Это элемент архетипа, который, появляясь в сновидении, становится симптомом, информирующим Дэвида о том, что он задушил не Джулию, а Софию.

Судя по последнему эпизоду, специфика воображения Эймса коренится в разрывах его самоидентичности. «Ум, живущий в изгнании среди творения, которому он служит незримой опорой, знает, что волен в каждое мгновение уничтожить его»**. Сон порожден разумом героя, однако ничто иное как разум способен сбросить оковы сновидения. «Я хочу

* Котелевский Д. В. Со-вместность бытия // Эпистемы-2: Материалы межвуз. семинара: Альманах. Екатеринбург, 2001. С. 11.

** Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 40.

проснуться!» — кричит Дэвид, выскакивая из приемной корпорации «LE», которую он вообразил в ходе психоанализа. Фрейд комментировал сходную ситуацию: «Тот, у кого истина вырывается таким образом, на самом деле рад бывает сбросить с себя маску»*. Действительно, «самость» героя сбрасывает маску его же устами, но делает это лишь для того, чтобы ум мог укрыться за другой маской, еще более обманчивой. Осуществляя «последнее желание» Дэвида, заключительные кадры фильма сводят его в последнем диалоге с Софией. «Ну и парочка — ты мертва, я заморожен. Я люблю тебя». Ответ девушки более чем символичен: «Переживем». Даже сон и смерть как непримиримые экзистенциалы могут быть упразднены посредством воображения. Самой последней из идентичностей, к которым обращается Дэвид, является идентичность фантазматическая. Она также возникла на основе воображаемой взаимной любви, которая в сновидении связывает Дэвида и Софию: «Помнишь, что ты сказала мне: “каждая прожитая минута — еще один шанс изменить свою жизнь”. Увидимся в другой жизни, когда мы будем кошками». Этот очередной и уже последний разговор протагониста с желаемым образом «самости» оправдывает внутренний нарратив, с которым в начале картины главный герой обратился к своему Двойнику.

Следует отметить, что фильм «Vanilla Sky» подтверждает одну из наиболее интересных теорий Фрейда о том, что «...сон имеет структуру фразы или, буквально, ребуса, т. е. письма, первоначальная идеография которого представлена сном ребенка и который воспроизводит у взрослого... одновременно фонетическое и символическое употребление означающих элементов...»**. Фразы из памяти Дэвида, пробегая отзвуками, служат фоном развязавшейся на экране драмы идентичности. Среди них: будоражащие «красное на бретельках», «смакуешь предвкушение» возлюбленной, выражающей желание протагониста; «Дэвид-младший — чудный кроха», «что для тебя счастье, Дэвид?» любовницы, повторяющей слова отца; и, словно ответ на ужасающее открытие, которое сделает Дэвид после того, как убив любовницу, обнаружит, что убил возлюбленную, его собственные слова: «Нет, папа, чего тут расстраиваться, ведь это только кино». Собрание нарративов, поданных от имени разных лиц, цементирует сюжетную линию «Ванильного неба». Как объяснение

* Цит. по: Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 40.

** Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 37.

жизни в режиме полудремы организаторы проекта также предоставляют Дэвиду нарративную конструкцию, согласно которой существовало его сновидение. «В твой сон вплелись образы и ассоциации детства, запавшая в память обложка пластинки, фильм, увиденный однажды и показавший, каким может быть отец, какой может быть любовь». Кроме того, каждый рассказ протагониста проецируется в его сознании на определенные чувственные восприятия. Ощущение любви, например, как состояние психологическое, ассоциируется Дэвидом со вкусовым эффектом, закрепленным за областью физиологии. Он влюбился, поэтому испытал всю гамму чувств, от горечи до сладости, которыми одарил его предмет его вожделений, София. Отсюда синтез, осуществленный в мыслях Дэвида, когда во сне, увидев сон, он слышит слова, никогда при реальных обстоятельствах ею не произносимые: «Помнишь, “красное на бретельках”... я пролила на тебя что-то горько-сладкое... и аллегорию скорби с сухим мартином?». Синтаксические смещения, такие как регрессия, повторение, оппозиция; и семантические сгущения, такие как метафора и аллегория, — вот в чем выражаются жизненные конструкции, реализующие в онирическом дискурсе интимные желания, олицетворенные различными «самостями» Дэвида.

Сновидец модулирует фразы обыденного языка, превращая их в лингвистических кентавров (таких, например, как «оставо счастливаться»), в которых вычитываются его намерения — показать или доказать, притвориться или убедить, возразить или соблазнить. Созданные таким образом словесные конструкции призваны подтвердить в реальности статус онирической идентичности. Этой цели служит, например, фраза, вложенная в уста Софии после введения в действие программы «полудрема»: «Дело не в лице». С точки зрения телесной «самости» героя, она представляет собой не просто «развилку», с которой началась его сновидческая реальность. Этой фразой Дэвид осознает сущность раздвоения внешней репрезентации и внутреннего содержания «Я», в результате которого, с одной стороны, имеется физическая красота, объяснявшая в первой половине жизни причины популярности Эймса; но с другой стороны, выделяется то, что было в его личности самоценно (любовь, переживания, душа, характер). Дэвид счастлив, пока он живет с Софией, он любит и любим, несмотря на то, что его лицо остается изуродованным. «Сюр», по словам героя, начинается тогда, когда врачи, не сумевшие ничего сделать при жизни, во сне пророчат ему чудесное восстановление красивой внешности. Даже не будучи искушенным в вопросах медицины, Дэвид не доверяет происходящему.

«Что для тебя счастье, Дэвид?» — задает вопрос Джулия прежде, чем вынести Эймсу смертный приговор. С этой фразы начинается развилка двух параллельных серий: серии воображаемого и серии действительного. Следующая фраза, в которой говорится о счастье, принадлежит Дэвиду; она ставит под вопрос предыдущую: «Когда слетишь на полной скорости с моста, начинаешь обыскивать до трусов любые посулы счастья». Следует ли из этого, что реальность неустраима, и никакая, пусть даже самая правдоподобная имажинация, не в силах ее заместить? Сбои в программе сновидения подтверждают положительный ответ на этот вопрос, начинаясь с того момента, когда структура жизни становится *по-видимому* совершенной. Однако, что бы нам ни виделось, реальная жизнь не возможна без конфликтов, и когда полудрема переходит в режим «земного рая», сознание само порождает конфликты, отсылая к своей структурной амбивалентности. Об этом говорил Фрейд: чтобы допустить симптом — неважно, невротический или нет, — в сферу психоаналитической психопатологии, требуется наличие «...того минимума сверхдетерминации, который конституируется двойным смыслом, символом угасшего конфликта, функционирующим одновременно в конфликте настоящем...»*. Одним из таких символов в фильме становится лицо протагониста, которое трансформируется в его сновидении. Облики идентификаций, различные перспективы которых открываются перед Эймсом, также симптоматичны. Они условно повторяют грани одной и той же самоидентичности, которая существует «по ту» и «по эту» сторону действительности. Сначала это типаж удачливого бизнесмена, бесшабашного красавца и ловеласа. Далее, принимая все более общую форму, образ личности Дэвида, в конечном счете, сводится к маске, отражающей абсолютную безликость. Скрытое во время бодрствования, но актуализировавшееся во сне, выхолащивание идеи идентичности реализует бессознательный сценарий, согласно которому личность героя стремится нивелировать не удовлетворяющие ее «самости», и в пределе слиться с отсутствием определенности. Следует, также, подчеркнуть, что желание нивелирования в данном случае происходит от «нехватки» знаний, касающихся ценности телесной «самости», изменившей, вследствие падения на машине с моста, свои внешние характеристики.

Скрытое признание, которое делает на протяжении всей картины ее главный герой, связано с его самонепониманием. Он вынужден прибегнуть

* Цит. по: Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 39.

к отвлекающему маневру автокатастрофы, чтобы актуализировать взаимоотношения с собственной идентичностью. Так возникает Двойник. С одной стороны, этот, по сути, теневой персонаж, является воплощением архетипа, который, в свою очередь, представляет собой форму проявления инстинкта. Как отмечает Юнг, «...из низменного источника инстинкта вытекает все творческое, а потому бессознательное... порождает также и творческий импульс»*. Двойник, с которым Дэвид вступает в контакт, объясняет его феноменальные способности как художника. Сновидение развивает талант протагониста, но спектр изображаемых им объектов не меняется, сводясь к одному-единственному. До и после автокатастрофы герой рисует портреты Софии, вкладывая в творчество те смыслы, которыми наделяет его «самость» художника женская сторона бессознательного. София, таким образом, становится не только объектом сердечной привязанности Дэвида, но и персонификацией его Анимы. Однако проблема в том, что Анима в сознании Эймса также раздваивается. Светлой, если так можно выразиться, стороной, как мы уже говорили, выступает София, а темной — Джулия. Эта вторая символическая фигура появляется вслед за Тенью, принося тем самым новые и несколько иные проблемы. Общение с Софией, через которое Дэвид узнает о чертах собственной индивидуальности, указывает на Аниму конструктивную. Каждое же соприкосновение с Джулией чревато мощными проявлениями деструктивности. Сталкиваясь на территории психики протагониста, эта пара Двойников начинает коммуницировать еще и между собой, порождая новые конфликтные ситуации. Чтобы решить их, Дэвиду приходится создать внутреннего аналитика, который, одновременно, выступает как слушатель рассказа героя, и как его интерпретатор.

Основная задача МакКейпа, таким образом, заключается в том, чтобы развести дублеров Анимы, позволив сознанию Дэвида различить эквивалентных им Двойников, существующих в нем уже со стороны мужского бессознательного. Этими зеркальными, как было сказано ранее, Двойниками являются лицо и маска Эймса. Со стороны Тени персона Дэвида выглядит как бесполое лицо, лишенная каких-либо признаков индивидуальности. Со стороны же двуличной Анимы, сменяя друг друга, в зеркале идентичности отражаются то восприятие Софии, то восприятие Джулии. С одной ассоциируется прежняя красота, с другой — теперешнее безобразие телесной «самости». София как анима принимает на себя роль

* Юнг К. Г. Структура души // Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 131.

проводника, посредника во взаимоотношениях героя с его внутренним миром и интегративной телесно-духовной Самостью. Общение с ней как позитивная функция действует на Дэвида до тех пор, пока он всерьез воспринимает свои чувства, ожидания и фантазии, посылаемые его женским бессознательным. Это объясняет, почему в первый день знакомства с Софией Дэвид совершенно теряет голову. Об этом хорошо сказано у фон Франц: «Он словно всю жизнь уже был с ней знаком, он столь беспомощен в своей влюбленности, что для внешнего наблюдателя это выглядит как совершеннейшее безумие»*. Как проекция анимы, София притягательна, представляя собой «чарующую» женщину. Именно так о ней говорит Эймс: «Она меня очаровала». Следствием того, что как мужчина Дэвид способен придавать практически любые черты этому очаровательному созданию, становится сплетение вокруг Софии самых различных фантазий.

Другую же, теневую сторону анимы, с которой коммуницирует второй Двойник идентичности Эймса, как мы помним, олицетворяет Джулия. Как негативная анима, она проявляется в мужской личности Дэвида в форме язвительных, ядовитых, уничижительных замечаний, которые все обесценивают. «Ну, как девочка-мотылек? Превратилась в бабочку?» — с издевкой бросает Джулия, дождавшись, когда Дэвид спустится из квартиры Софии. «Даже по походке видно, что ты с ней не спал. Дай угадаю, почему. Ты не спал с ней, потому что тянешь время — ждешь кондиции. Секс скучноват, если девушка не успела сказать подружкам, что никогда тебе не даст... Наверное, она замучилась всю ночь блистать остроумием». Словно воплощая модель поведения «ядовитой девицы» из древних легенд, личность Джулии содержит в себе черты утонченной деструктивности. Облику, в котором она предстает перед Дэвидом в кульминационный момент картины, очень подходит описание фон Франц: «Это прекрасное существо, скрывающее под платьем оружие или яд, которыми она в первую же ночь убивает своего любовника. В этом облике анима холодна и безжалостна, подобно иным жутким сторонам самой природы. В Европе до сего дня эти стороны находили свое выражение в вере в ведьм»**. Сюжеты поведения Джулии акцентируют в теневой стороне элемент желания, реализация которого приводит к полному разрушению

* Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. СПб., 1996. С. 237.

** Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. СПб., 1996. С. 266.

Самости протагониста. Стоит только состояться сексуальному контакту Дэвида и Джулии, как теневая персонификация Анимы действительно берет на себя полномочия стихийных сил, провоцируя, пусть не до конца удавшуюся, автокатастрофу. Далее же, когда действие бессознательного возобновляется, не что иное как темные настроения Джулии подталкивают Дэвида к самоубийству. Таким образом, теневая Анима становится демоном смерти, предопределившим в «Ванильном небе» исход идентификации протагониста из реального в Воображаемое.

Следуя инстинкту самосохранения, какое-то время Эймс еще пытается скрыться от этого разрушительного воздействия женского бессознательного; он решает обмануть Джулию, закрываясь от влечений теневой Анимы щитом из маски, замещающей его подлинную личность. Правда, не всех и не всегда этот способ самосознания устраивает. «Сними маску, Дэвид, ведь смотреть страшно!» — увещевает юношу Брайан. «Не могу, — отвечает герой Круза, — это мое истинное лицо». Конфликт в «Я» делает Эймса сентиментальным, как старые девы, чувствительным. Он стремится найти не просто что-то нейтральное, но прикрыться личиной, которая позволяла бы ему одновременно прятаться и самовыражаться. Издержки идентификации в этом случае проявляются в том, что признание со стороны Другого не достигается. «Поверь, сходство не слишком полное» — заключает Брайан. Он взывает к личности, которую раньше знал: «Я скучаю по тебе, Дэвид, по тебе прежнему, потому что нынешний смердит». Столь же категорично настроена и София. Только ей, в отличие от Брайана, ближе изуродованное, но настоящее лицо Дэвида. Скорее всего, именно тот ключевой диалог, который имеет место между Дэвидом и Софией на дискотеке, когда герой пытается повторить ситуацию их знакомства, становится точкой сборки его воображаемой идентичности. Фрейд подробно показывает субъективную аффективность ассоциаций, связанных с фразами, встроенными в структуру повторения. Эта аффективность, восстановленная болезненной мимикой персонажа фильма, вызывает реакцию на уровне переживания героини Пенелопы Крус. Она плачет, отказываясь объяснить озабоченному герою причину своей расстроенности. Вероятно, эта причина кроется в столкновении двух сторон архетипа Анимы, вынуждающем героя фильма выбирать между двумя образами женского бессознательного. Когда мы видим, как огорчается героиня Крус, то начинаем догадываться, что выбор, сделанный персонажем Круза, оказался не в ее пользу. И дело не в том, что Эймс отказывается от любви, а в том, что он слишком старается

отгородиться от того, что эту любовь, по его мнению, ограничивает. В результате протагонист сживается с тем Двойником, который сначала был призван лишь временно его замещать. Это не София оттолкнула Дэвида, не будучи в силах принять его обезображенную внешность, а Дэвид отгородился от Софии, скрывая под маской безликости тоску по имиджу красавца, доминировавшему ранее в его телесной «самости».

Сцена с подменой героинь — Софии на Джулию — символична не только как провокация бессознательного. Опыт свободных ассоциаций указывает на комбинаторную силу воображения, организующую во сне сериальные двусмысленности — еще одно проявление фантазматического. В этом и следует признать истинную пружину бессознательного. Фрейд научил нас проследивать в тексте свободных ассоциаций восходящие разветвления этого символического древа, которое мы называем сновидением, нащупывая в нем узлы структуры личности в тех точках, где вербальные формы пересекаются с рядом зрительных образов. Смещение в самовосприятии, при котором Дэвид, будучи во сне спящим, видит свое лицо обезображенным, трансформируется в искажение языкового поля, при котором в ушах во сне проснувшегося Дэвида звучит голос Джулии: «Я — твоя София!». Идентификация Джулии, бывшей любовницы и подруги Эймса, с его возлюбленной Софией, столь же нежелательна, как нежелательно уродство, причиненное его внешности. Связь с нежелательной реальностью поддерживает суть подмены: для Дэвида, на самом деле, Софии не существует, также, как для него не существует и Джулии. Одной нет, потому что она мертва, а другой — потому что мертв Дэвид. Ситуация фантазма разыграна на сходстве следствий, исходящих из разных причин. Аналогия между двумя типами идентичности возникает естественно: красивый герой был парой Софии; безобразный герой оказывается в паре с Джулией. При этом внешне он остается прекрасным; подлинное безобразие, в котором на самом деле и умер Эймс, проглядывает лишь эпизодически, в качестве мимолетного отражения в зеркале ванной комнаты. О том, что он именно таков, знает лишь подсознание протагониста и, соединяя его с Джулией, оно таким образом намекает юноше, какова его настоящая идентичность.

Как это не парадоксально, стимул к идентификации исходит не от бывшей любовницы, а от самого Дэвида. Сознание протагониста мечется в поисках утраченных «самостей», составлявших раньше целое телесной комбинации «Я»; именно оно, жаждущее повторения, инициирует разрастание личностного конфликта. Не Джулия, а подсознание Дэвида

упорствует в нелепости конфликта идентификаций: «Я и есть София!». Джулия смеется, но в этой гротескной эмоциональной реакции проявляются сомнения главного героя: «Как тебе удалось выжить в автокатастрофе? Чье там было тело, не помнишь?». Сериация «самостей», представленных в сновидении, осуществляет разбиение содержания памяти Дэвида, при котором возникает несколько групп последовательностей переживания. Каждая из них обладает собственным эквивалентом в языковой структуре. Согласно смещению, происшедшему в языковом поле переживания Дэвида, покушение на убийство, субъектом которого была Джулия, превратилось в преднамеренное убийство, осуществленное Эймсом в состоянии аффекта. Суверенная мысль о том, что перед ним — София, а не Джулия, позволяет герою расслабиться. Из ванной, в которой скрывается ревнивая пассия, раздаются слова, когда-то услышанные от любимой: «Смакуешь предвкушение?». Остается предположить, что именно в порядке существования их комбинации, т. е. в том конкретном языке, который они собой представляют, фразы, повторяющиеся на протяжении всего фильма, играют наиболее выраженную символическую роль.

Сигналом к разрушению или восстановлению порядка сновидения в картине становится именно эта ситуативная повторяемость фраз, принадлежащих разным персонажам «Ванильного неба». Свидетельство связности, которое являет собой эта словесная канва, антагонизируется произвольностью интерпретаций. Сначала фраза Брайана о том, что «София — хороша, но в мире такая не одна; близка, но параллельна — не пересечься», — оценивается Дэвидом как капитуляция соперника. Затем, когда игра воображения превращает Софию — в Джулию, эта же фраза возбуждает подозрения Эймса: «Скажи еще раз, что София — смысл твоей жизни, твоя параллельность!». На самом деле, Брайан никогда не произносил этих слов, они — продукт самоанализа Дэвида, форма нарратива, в котором пребывает то, что анализ открывает субъекту как его бессознательное.

Осознание мотивов, сначала не бывших очевидными, которое мы здесь наблюдаем, влияет на способы саморепрезентации героя Круза, отражающие ту двусмысленность, что сообщает его желанию дискурс сновидения. Они пересекались с Софией лишь однажды в реальной жизни, и в будущем они останутся параллельными, как жизнь и смерть, потому что сновидец, мечтающий о любви, по сути, считается умершим. Сон, искусственно стимулированный специалистами после самоубийства Дэвида, по мере его осознания, превращается в кошмар, в

котором господство героя над реальным принимает облик вызывающей бессмыслицы. Самоидентификация имеет смысл, когда ее осуществляет живой человек, но она, как и характерные черты лица, утрачивает ценность, будучи отнесена к облику человека мертвого. Ни в какой другой ситуации роль маски, которую рекомендовали герою фильма доктора как «лечебный и эстетический щит», не оказывается столь очевидной. Он умер, а маска идентифицирует его лицо с полной обезличенностью. Сюжет фильма так и не объясняет до конца, как появилась маска: когда Дэвид проходил курс регенерации после автокатастрофы, или когда герой грезил, пребывая под воздействием искусственно вызванного сновидения. Собственно, в картине вообще не показаны реальные события. С самого начала мы имеем дело с провокацией — повествование ведется от лица мертвеца, и все, что он описывает, уже подверглось искажению в его неестественном сновидении.

Однако оксюморон, с которого начинается фильм, даже если согласиться на этот счет с концепцией Юнга, свидетельствует о чем-то более существенном. Существо происходящего на экране обусловлено игрой с ситуацией раскола обыденных границ представления о жизни и смерти; картина избирает гипотетическое поле онирического дискурса, чтобы наиболее рельефно очертить ситуацию выбора самоидентичности. Если говорить о действительности, то этот выбор и правда сложно назвать свободным. Но речь идет не о действительности, а о гипотезе, согласно которой, измышляя идентичность, герой «Ванильного неба» вскрывает ключевые законы ее трансформации.

Облики вызывающей бессмыслицы, представленные в фильме, в конечном счете, призваны смоделировать непосредственность перехода от одной персоны к другой, причем в ситуации, когда этот переход именно опосредован. Ни в каком другом случае выдумка субъекта не выходит в такой степени за рамки намерений индивида, нигде не чувствуется лучше то различие, которое мы между тем и другим проводим. Это связано как с нуждой в третьем лице — слушателе — присутствие которого, как ясно показывает Фрейд, обязательно предполагается (по сюжету фильма таким лицом служит психиатр Дэвида, к которому обращается со своим рассказом протагонист), так и с тем фактом, что самоидентичность никогда не теряет силы при передаче в косвенной речи. «То есть когда амбоцептор, озаряемый ликованием словесного фейерверка, устремляется на место Другого»*. Сюжетная линия фильма виртуозно смещает нарративы, которые

* Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 41.

представляют в нем, один за другим, персональных двойников Дэвида, закрепляющих порядки воображаемого и символического.

Оба перехода дискурсивно отмечает фраза «открой глаза!», произносимая то одной, то другой стороной его женского бессознательного. С начала картины она приветствует переход героя к реальности имажинативной. Конец фильма использует эту же фразу для трагического разрыва с программой полудремы и возвращения к реальности объективной. Символика обоих переходов берет на себя функцию объяснения происшедшего с Дэвидом, а также осознание им его собственной идентичности. Эймс спрашивает: «Когда начался мой сон?». Ответ в структуре сновидческого нарратива, как и полагается, принадлежит виртуальному персонажу, Эдмонду Вентуре, участнику проекта «Оазис», в прошлом корпорации «LE». «Помнишь пьянку в ночном клубе? В тот вечер, когда София ушла, ты заснул на тротуаре. Мы выбрали этот момент для развилки. Переход от реальной жизни к полудреме от корпорации “LE” на долгие годы, пока ты грезил под глубокой заморозкой. После твоего пробуждения ничто не было реальным в обычном смысле. Твой сон контролируется экспертами корпорации... Это все трудно сразу принять... Мы стерли из твоей памяти события, заменили их лучшей жизнью, ванильным небом Моне с той картины... Действительно лучшей жизнью, ведь с тобой была София... Она была доброй женщиной, к тому же незаурядной личностью. Ты едва знал ее в реальной жизни, но в варианте полудремы она стала твоим спасением». Далее самоанализ углубляется: «А на самом деле, что было, что вы стерли? ... Я имею право знать». — «На утро после ночного клуба ты проснулся на тротуаре, похмельный и одинокий. Ты поднялся и ушел. Софию ты больше никогда не видел». — «Я не убил Софию?» — «Нет». — «Но после кто-то умер. Кто?» — «Ты страдал без Софии, спрятался на долгие месяцы, ты был одинок. Головные боли усилились, ты больше не смог терпеть». — «Я нашел вас в интернете, подписал с вами контракт, а дальше... Я все вспомнил. Умер-то именно я». Описав, таким образом, полный круг сновидения, идентификация разрешилась в осознание пережитого в действительности.

Странно, что в момент кульминации облегчение Дэвиду приносит вовсе не правда, которую он узнает о себе, и даже не возможность разорвать пути сновидения. Сон исчезает, но в сознании Эймса остается его ключевой фантазм — мечта о Софии, желание не быть ей безразличным. Снова мы видим воображаемое удовлетворение желания, когда Вентура, продолжая свой рассказ о прошлом Дэвида, заводит речь о Софии: «О тебе горевали,

Дэвид. Сильнее всех переживала София. Почему-то она понимала тебя лучше других. Как и ты, она не забыла ту единственную ночь, поманившую обещанием большой любви. Причина и следствие, Дэвид». Стоило, казалось бы, затевать столь глубокую аналитику, чтобы в конце концов вернуться к тому, с чего начинали. И тем не менее, основная идея, служащая целям идентификации в фильме, оправдывает уместность методики «возвратов». Сновидение — всего лишь один из вариантов моделирования идентичности; с точки зрения киносценария, этот вариант наиболее удачен, поскольку позволяет вскрыть механизм функционирования различных «самостей», объединение которых с самого начала было, в сущности, иллюзорным, искусственным.

Заклячая свои размышления, нам хотелось бы подчеркнуть, что экран кино, который, в силу растущих технологий, все меньше нуждается в реальности как исходной точке, не просто «сдвигает» восприятие фильма, но и формирует новое понятие об историческом. Сфера творчества, расширяясь в кино до творчества реальности, задействует переживание зрительской аудитории как «исчезающий медиатор» (М. Жижек). Но термин этот мы склонны рассматривать не с пессимистической позиции, характерной для Питера Гринуэя. Он писал о неадекватности языка кино на рубеже веков: «...хотя в целом за век человечество достигло прогресса в некоторых областях, кино становится все более и более неудовлетворительным... Это парадокс — кино не выполнило того, что обещало, а сейчас время ушло, оно устарело как технология»*. С этим утверждением Гринуэя можно не согласиться. Сейчас, действительно, настало время фрагментированной информации, и существуют тысячи способов сделать эту информацию доступной. Однако кино никогда не брало на себя обязательств по предоставлению информации; цели кино, на наш взгляд, всегда были рассчитаны на припоминание, импульс, который только посылался зрителю, побуждая его реконструировать свою способность к чувствованию и размышлению. Демонстрация идеальных образцов (даже если объективно они были неидеальны) делалась, чтобы вызвать заряд энергии, который сосредоточит внимание индивида на глубинных вопросах, пробудит желание самому искать новый язык для выражения собственных переживаний.

Выразительная форма кино, как художественная, по сути, не представляется нам архивом событий, о которых нужно просто забыть

* Гринуэй П. Искусство изящного обмана // Кинопроизводство. 1998. № 4. С. 17.

без ностальгии. Кино, безусловно, не способствует пассивности зрителя, кроме того, оно вовсе не стабильно в своей форме и своем содержании. Каждый визуальный образ, а также коннотирующий его нарратив, зависит от контекста просмотра, влияющего на переосмысление и интерпретацию. Скажем более, помимо сложного комплекса переживаний, способствовавших восприятию, следует учитывать личные симпатии зрителя, в связи с которыми он предпочитает смотреть фильмы с участием определенных актеров, и именно они оказывают на его восприятие наибольшее воздействие. Склонность к интерактивности, вытекающая из эффекта «затягивания», подвигает зрителя не только поверить в реальность кадров, но и включиться в них, начать действовать, расширяя виртуальную реальность за счет пространства воображения.

В целом, культ искусственного, в котором упрекают виртуальную реальность в кино, таким образом, на самом деле знаменует опыт плюрализма и множественности, децентрации и свободы выбора идентификаций. Служа самопознанию человека, виртуальная реальность, в итоге, превращает каждого в творца собственной Самости. Доля иллюзии здесь, безусловно, присутствует, но дело не в том, насколько велик обман, а в том, к каким реконструкциям он подвигает индивида, выводя его из-под власти жесткой детерминации субъект-объектных отношений. Содержание переживания, в этом смысле, сугубо индивидуальное, становится тем самым эффектом, о котором, согласно Делезу, нельзя сказать, что он существует. Существовая как нечто, что в чем-то содержится, переживания, присущие каждому представлению индивида, приносят в него ту насыщенность бытия, которой достаточно, чтобы его Самости не являлась не существующей сущностью.